ILIE DUMITRAŞCU

CE SPUN FILOSOFII DESPRE FRUMOSUL MUZICAL

UNIVERSITY LIBRARY

CUPRINS

Argument 5

Platon, în grădina lui Akademos, despre arta muzicii 8

Aristotel, în Lyceum, despre folosinţele muzicii 19

Mărturisirile Sfântului Augustin despre muzică, în Cetatea lui Dumnezeu 31

Immanuel Kant despre jocul plăcut al senzaţiilor auditive sau despre cum se poate greşi într-o clasificare a artelor frumoase 36

Hegel despre întruparea spiritului romantic în muzică 44

Schopenhauer despre metafizica muzicii 59

Nietzsche despre muzica dionisiacă 68

Nicolai Hartmann despre stratificarea frumosului muzical 88

Emil Cioran despre valorizările tăcerii şi revelaţiile muzicii 100

BCU IASI CENTRALA UNIVERSITARA LIBRARY

CUVÂNT ÎNAINTE

Volumul semnat de către conf. univ. dr. Ilie DUMITRAŞCU este unul dintre cele mai utile materiale informative privind domeniul conex dintre arta sunetelor muzicale şi cea a gândirii filozofice. Cartea reuneşte cele mai importante remarci ale gânditorilor marilor civilizaţii ale umanităţii, care s-au referit la diferite aspecte ale muzicii. Pregătirea temeinică - atât în domeniul filozofic, cât şi în cel muzical -, finalizată cu susţinerea tezelor de doctorat în ambele sfere ale cunoaşterii îl recomandă pe autor ca pe unul dintre cei mai importanţi muzicologi ai ţării care s-au ocupat de aceste problematici complexe, interdisciplinare.

Platon, Aristotel, Sfântul Augustin, Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Hartmann, Cioran – iată numele personalităţilor care circumscriu, prin remarcile lor, sfera largă pe care volumul o susţine prin informaţii clare, concise şi de înaltă calitate ştiinţifică.

Recomandăm volumul cu multă căldură atât celor care se află în timpul studiilor muzicale sau filozofice, cât şi profesioniştilor care pot beneficia de un compendiu excelent comentat, bine structurat şi argumentat, în care muzica este surprinsă dintr-un punct de vedere multi-disciplinar asupra frumosului muzical.

Petruţa Măniuţ

BCU "LUCIAN BLAGA" CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Argument

Lucrarea de față este, după știința mea, prima încercare, în literatura de specialitate, de a reuni reflecțiile despre frumosul muzical aparținând celor mai importanți filosofi, din antichitatea greacă, până în zilele noastre.

Dificultățile de identificare a acestor reflecții în opusurile filosofice, uneori stufoase și, de aceea, nu prea simplu de abordat, ca și lipsa unor repere care să orienteze lectura spre esențialul rostirii generalizate, m-au determinat să mă hotărăsc pentru alcătuirea prezentei lucrări, unde încerc să expun diversele puncte de vedere asupra frumosului muzical într-o modalitate a cărei coerență ideatică să mențină atenția celor care le studiază.

Experiența didactică de predare a esteticii și filosofiei muzicii, ca și a altor discipline muzicologice, m-a făcut să înțeleg că textele gânditorilor care au manifestat o preocupare specială pentru arta sonoră au rămas, în bună măsură, necunoscute celor atrași de studiul fenomenelor estetice sau au fost doar parțial cunoscute și nu totdeauna în mod nemijlocit.

Cât privește publicul larg, îmi place să cred că, la nivelul actual atins de criza de timp, acesta va primi lucrarea prezentă cu interes și va aprecia efortul reunirii considerațiilor muzicale ale celor mai autorizate voci din domeniul atât de vast al filosofiei.

Textele au fost extrase din operele a nouă filosofi, de la Platon până la Cioran, dar nu pentru a fi grupate tematic, așa cum se

obişnuieşte într-o crestomaţie, ci, astfel selectate încât să răspundă nevoii de informare, în articulaţia lor unitară şi necesară, în cadrul aceleiaşi doctrine, într-o modalitate care să le facă cât mai uşor comprehensibile şi, totodată, să exprime cât mai complet punctul de vedere al celui care le-a gândit, în universul sistemului filosofic din care au fost extrase.

Cititorul îşi poate forma, în plus, o reprezentare clară cu privire la rosturile muzicii într-un anumit moment istoric, la locul artei sunetului expresiv în sistemul de valori al societăţii respective, ca şi despre tendinţele valorizatoare care s-au manifestat şi au contribuit la definirea statutului muzicii în ansamblul formelor de cultură al vremii. Totodată, se poate observa şi evoluţia pe care a înregistrat-o gândirea despre muzică şi atitudinea spiritului valorizator în raport cu autonomia limbajului muzical.

Textele extrase sunt încadrate de comentarii, câteodată scurte, uneori mai ample, în spiritul şi în tonalitatea gândirii filosofului respectiv, cu scopul de a le revela înţelesurile latente şi mai puţin cu intenţia unui examen critic, lăsând cititorul să-şi contureze nestingherit propria opinie despre conţinutul lor.

Numele fiecărui filosof este însoţit de date referitoare la perioada în care a trăit şi la operele principale pe care le-a creat, iar când am crezut de cuviinţă am înfăţişat, pe scurt, conţinutul viziunii filosofice proprii. O excepţie de la această regulă de prezentare concentrată am făcut-o în cazul lui Cioran, când am considerat că se impune o lărgire a datelor despre viaţa şi opera sa, operă întru totul fragmentară şi cu un limbaj uneori dur, contradictoriu şi şocant, în intenţia de a facilita înţelegerea aprecierilor sale despre muzică, şi ele fragmentare şi, deşi puse în formule fascinante, nu tocmai simplu de pătruns în adevărul lor profund.

Deşi nu exclud faptul, nu am urmărit să stârnesc pasiuni pentru cercetarea frumosului muzical, aşa cum se află el configurat în structura şi problematica marilor sisteme metafizice, ci să aduc în prezentul conştiinţei noastre muzicale reflecţiile şi tipurile de sensibilitate care, chiar dacă nu ne răscolesc, ne-ar putea interesa, măcar teoretic, pentru o înţelegere mai adâncită a artei pe care ne-am decis să o slujim până la capăt şi căreia năzuim să-i cunoaştem cât mai bine premisele istorice şi filosofice în vederea unei cât mai bune slujiri.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Platon, în grădina lui Akademos, despre arta muzicii

Filosof de mare cuprindere, Platon[1] a dovedit, pe parcursul vastei sale opere filosofice, un efort constant în încercarea de a rezolva problemele pe care cultura greacă le ridicase şi pe care, după atâţia ani de reflecţie, câţi au trecut de la el, cele mai strălucite minţi ale meditaţiei europene nu au reuşit să le găsească încă cele mai bune soluţii. Meritul lui Platon, de netăgăduit, este că le-a pus, într-un mod elegant şi cu mare fineţe analitică, nu numai pentru veacul său, ci şi pentru toate cele viitoare.

Elogiul frumuseţii ocupă, în doctrina sa, un loc important. În *Banchetul*, el scria că „Numai atunci ori niciodată...este viaţa vrednică de a fi trăită de omul care contemplă frumosul însuşi (în sine)"[2]. S-ar înţelege că Platon acorda prioritate valorii estetice fundamentale, dar conceptul de frumos, în spiritul cultural al vremii sale, avea o sferă mai largă decât astăzi, incluzând, cu mai multă apreciere, alături de frumuseţea estetică, frumuseţea adevărului şi frumuseţea binelui. O

[1] *Platon*, (427-347 a. Chr.), filosof grec, unul dintre cei mai importanţi gânditori ai antichităţii, discipol al lui Socrate. Este autorul a numeroase dialoguri filosofice, veritabile capodopere ale prozei clasice greceşti. Esenţa doctrinei sale o constituie faimoasa teorie a Ideilor.
În domeniul esteticii, el a elaborat o concepţie originală asupra Frumosului, pornind (în Hippias) de la „frumuseţea inferioară" (a trupului, a forţei) trecând prin „frumuseţea sufletelor" (Fedru) către „frumuseţea în sine". Ideea de frumos era caracterizată prin *ordine*, *simetrie*, *armonie*, *măsură*.
Platon considera arta ca *mimesis*, imitaţie, dar de al treilea grad, reproducând nu esenţele sau Ideile, ci copiile lor, lucrurile, vezi *Dicţionar de filozofie*, coordonare ştiinţifică: Octavian Cheţan, Radu Sommer, Bucureşti, Editura Politică, 1978.
[2] Platon, *Symposion*, în româneşte de Şt. Bezdechi, Bucureşti, Fundaţia Culturală Regală Regele Mihai I, 1944,.p135.
3 Platon, *Opere II*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1976, Hippias Maior, traducere de Gabriel Liiceanu, p. 104.

concluzie care rezumă într-un fel caracteristic rezultatele cercetării sale în materie de frumos o găsim în dialogul Hippias Maior: „sînt tare grele cele frumoase”[1].

Referirile la muzică survin în momentul în care filosoful este preocupat de făurirea tipului ideal de om, atunci când analizează problemele educației și trebuie să stabilească rolul muzicii în rezolvarea acestor probleme. Modul cel mai bun de educație era considerat de Platon cel stabilit de multă vreme de tradiție, unde „*arta Muzelor*”, concept cu o sferă semantică largă, cuprinzând ceea ce noi numim astăzi poezie, muzică, dans, avea ca destinație modelarea sufletului, iar *gimnastica* urmărea formarea trupurilor[2].

Fiecare dintre cele două discipline, cultivate separat, nu pot produce efectele unei bune educații: „cei ce se slujesc doar de gimnastică ajung mai brutali decât trebuie, iar cei ce se slujesc doar de arta Muzelor ajung mai molateci decât s-ar cuveni”[3].

Idealul antic de om armonios împlinit nu poate fi atins decât de acela care asigură cea mai bună îmbinare a gimnasticii cu arta Muzelor, „acela este, cu adevărat, *un desăvârșit muzician* (s. n.), stăpân pe armonie, într-o măsură mult mai mare decât cel ce potrivește corzile lirei între ele”[4].

În sensibilitatea grecilor, în structura unei cântări se regăseau vorbirea, armonia și ritmul, armonia având sensul de asociere a sunetelor în vederea unui efect plăcut și de potrivire a celor două tetracorduri care formau scara muzicală grecească[5].

---

[2] Platon, *Opere V*, „Republica”, traducere, interpretare, lămuriri preliminare, notă și anexă de Andrei Cornea, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1986, p. 145. Vezi și nota 105 a lui Andrei Cornea, p. 456.
[3] Ibidem, pp. 188-189.
[4] Ibidem, p. 190.
[5] Ibidem, p. 173. Vezi și nota 106 a lui Andrei Cornea, p. 456.

BCU "M. EMINESCU" IAȘI

Hrana cea mai potrivită unei bune educaţii se află în arta Muzelor, în ceea ce, înţelese cu raţiunea: proporţie, ritm, armonie sunt atribute ale frumuseţii: „Fiindcă, cel mai mult pătrund înlăuntrul sufletului atât ritmul cît şi armonia şi îl încing cu multă putere, aducând după sine ţinuta frumoasă, făcîndu-l pe om, dacă e crescut cum trebuie, să o aibă, iar dacă nu, dimpotrivă. Şi de asemenea /e preţioasă arta Muzelor/ fiindcă cel hrănit cu ea cum trebuie poate simţi cu cea mai mare agerime, lucrurile lăsate /de noi/ deoparte, care nu sunt frumos întocmite sau nu au crescut frumos. După ce omul nostru s-ar arăta nemulţumit din pricina acestora, el le-ar lăuda pe cele frumoase şi s-ar bucura de pe urma lor, primindu-le în suflet şi s-ar hrăni cu ele, ajungînd un om de ispravă – frumos şi bun. Iar pe cele urîte le-ar dojeni pe bună dreptate şi le-ar urî, încă copil fiind, înainte de a putea să dea socoteală cu mintea; iar ajungînd la vîrsta raţiunii, el, cel crescut astfel, mai mult decât oricine, s-ar bucura de ea, recunoscînd-o, din pricina asemănării /cu lucrurile frumoase/”[1].

În planul structurii umane lăuntrice, îmbinarea dintre arta Muzelor şi gimnastică va conduce la un acord ideal între partea raţională şi cea pasională[2].

În *Legile*, ultima scriere a marelui filosof atenian, referirile la rosturile morale ale muzicii în cadrul sistemului de educaţie devin mai clare. Filosoful trebuie să se îngrijească, în opinia sa, de formarea copiilor spre a deveni buni cetăţeni, rânduind tot ceea ce se cuvine unei bune educaţii: “cu literele să înceapă copilul la vârsta de zece ani, pe timp de trei ani, şi pe urmă să înceapă cu lira după vârsta de treisprezece ani împliniţi, care este timpul potrivit, şi să persevereze în exerciţiul acesta alţi trei ani, fără a avea voie nici tatăl copilului, nici

[1] Ibidem, pp. 177-178.
[2] Ibidem, p. 228.

copilul însuşi – acesta din urmă din afecţiune ori din dezgust pentru studiul acesta – să scurteze sau să lungească anii de studiu, prescrişi de lege"[1].

Muzica era înţeleasă ca fiind acea artă care, "ritmând vocea, trece în suflet şi îi insuflă gustul virtuţii"[2]. Cuprinzând cântecul şi dansul, arta corului contribuie la buna educaţie a individului, aceasta constând "în a şti cineva să cânte bine şi să danseze bine"[3].

Capabil de a distinge pe cele ce exprimă caracterul unui suflet virtuos de acelea ce reprezintă caracterul opus şi, respingând pe unele să se folosească de celelalte, insuflându-le tinerilor îndemnul de a deprinde virtutea, "maestrul de liră şi elevul său vor cânta din liră, cu coardele clare, aşa ca să redea cât mai exact sunetele notate de compozitor în ariile sale. În ce priveşte variaţiunile pe liră, când se execută părţi care nu se află în compoziţie, şi când din opoziţia tonurilor piano şi forte, allegro şi andante, înalte şi grave, se poate scoate un acord chiar din discordanţă, apoi nu e necesar a-i exercita în aceste variaţiuni ritmice, în toate aceste virtuozităţi ale lirei, pe nişte copii, care nu dispun decât de trei ani, spre a învăţa partea bună şi utilă a muzicii. Aceste exerciţii opuse le-ar încurca ideile şi i-ar împiedica să o înveţe, ori dimpotrivă, tinerii noştri trebuie să înveţe orice cât mai uşor, căci ştiinţele ce e necesar să şi le însuşească sunt numeroase şi importante"[4].

În concept platonician, muzica presupune, pe lângă o instrucţie sistematică, şi o justă intuiţie a configurărilor reuşite. Individul, asemeni unui câine cu miros fin, trebuie să adulmece, în cânt şi în dans, ceea ce "se numeşte figură frumoasă şi melodie frumoasă"[5].

---

[1] Platon, *Legile*, traducere E. Bezdechi, Bucureşti, Editura Iri, 1995, p.222.
[2] Ibidem, p.90.
[3] Ibidem, p. 70.
[4] Ibidem, p. 224.
[5] Ibidem, p. 70.

Reperul în funcție de care se stabilește frumusețea unei melodii, de pildă, este omul, cu fizicul său și cu lumea sa interioară: "orice figură, orice melodie, care exprimă însușirile bune ale sufletului sau ale corpului, fie ele însele, ori imaginea lor, este frumoasă; și este tocmai din contră, dacă ele exprimă însușirile rele"[1]. Într-adevăr, nimeni n-a îndrăznit niciodată să afirme că "dansurile și cântecele viciului sunt mai frumoase ca acelea ale virtuții; nici că simte plăcere la figurile ce exprimă viciul, pe câtă vreme toți ceilalți simt plăcere în fața Muzei contrare"[2].

Este limpede că, pentru Platon, arta Muzelor se afla în strânsă legătură, de oglindire, prin *mimesis*, cu caracteristicile lumii lăuntrice a omului. La nivel individual, procesul receptării este afectat, așadar, de natura fondului intim al fiecăruia, urmând ca fiecare să înțeleagă, să aprecieze și se bucure de evoluțiile muzicii și dansului în funcție de corespondența lor cu această natură, influențată, la rândul ei, de circumstanțe: "Deoarece dansul și cântecul nu sunt decât niște imitații ale moravurilor, decât o pictură a acțiunilor oamenilor, a caracterelor lor și a diferitelor situații în care se află, e necesar ce aceia, care aud vorbe și cântece sau care văd dansuri asemănătoare caracterului pe care ei l-au primit de la natură sau de la educație sau și de la una și de la cealaltă, să găsească plăcere în ele, să le laude și să spună despre ele că sunt frumoase: și, e firesc lucru, din contră, ca aceia care au un caracter, moravuri sau oarecare deprinderi opuse lor, să nu poată nici să se bucure de ele, nici să le laude, fiind siliți să le numească urâte. Cu privire la aceia care au din natură un gust sănătos cu deprinderi rele, ori deprinderi bune, cu un gust din fire rău, este de asemenea teama ca laudele lor să aibă obiecte diferite de acelea, care le produc

[1] Ibidem, p. 71.
[2] Idem.

plăcere; căci ei spun despre aceleaşi obiecte că produc plăcere, şi că sunt rele: şi când se află faţă de persoane, pe care la cred în stare de a judeca bine, li-e ruşine să execute aceste feluri de mişcări sau de cântece, de teamă să nu arate prin aceasta oarecum că le-ar socoti frumoase; însă în sufletul lor simt plăcere"[1].

Modelul de educaţie prin muzică l-au oferit, pentru greci, egiptenii. Ei au hotărât prin legi care cântece sunt frumoase prin natura lor, astfel încât tinerimea să se exercite numai prin figuri şi melodii desăvârşite. Când e vorba de adevăratul rost al muzicii, plăcerea produsă de cântece şi dansuri trebuie judecată nu de oricare dintre primii veniţi, ci de oamenii deosebiţi prin educaţie şi virtute, adevăraţi arbitri ai gustului. O dată modelele stabilite, urmează ca ele să devină operaţionale în sistemul educaţiei şi să formeze oameni ai cetăţii, conform dreptei raţiuni: "Pentru ca sufletul copiilor să nu se obişnuiască cu sentimente de plăcere şi durere contrare legii, şi contrare cu ceea ce legea a recomandat, ci mai degrabă cu aceleaşi lucruri de care se bucură şi suferă şi bătrânul, în scopul acesta s-au născocit cântecele, care sunt adevărate descântece, menite a produce acordul de care am vorbit (orientarea copiilor către ceea ce legea a socotit a fi dreapta raţiune, hotărâtă de către bătrânii cei mai înţelepţi, n. n.). Şi cum copiii nu suferă ceea ce este serios, a trebuit să se travestească aceste descântece, cu numele de jocuri şi cântece, şi de a le face să fie primite astfel. Ca şi medicul, care încearcă să administreze bolnavilor şi celor slabi la corp, un aliment sănătos în oarecare mâncări şi băuturi plăcute la gust, iar pe cele vătămătoare (le amestecă) cu altele neplăcute, pentru ca să-i deprindă cu cel dintâi şi să-i dezveţe de cele de-al doilea, adevăratul legiuitor va îndemna pe poet şi chiar îl va sili, dacă trebuie, cu asprimea legilor, să reprezinte

[1] Ibidem, pp. 71-72.

frumos în cuvinte frumoase şi vrednice de laudă, precum şi în măsurile, în figurile şi acordurile sale, doar gesturile şi caracterele oamenilor înţelepţi şi curajoşi şi îndeobşte a oamenilor de treabă"[1].

Din comentariile cu privire la rosturile cântecelor în formarea bunilor cetăţeni se desprinde prioritatea acordată cuvântului, mai ale când acesta ia forma unor maxime frumoase: "vom face foarte bine să introducem corul Muzelor, compus din copii, ce vor cânta aceste maxime cu o foarte mare grijă în public, în auzul tuturor cetăţenilor. Apoi va veni al doilea cor, compus din tineri sub treizeci de ani, care vor lua martor pe Apollo de adevărul acestor maxime, rugându-l să le fie favorabil, şi a li le întipări adânc în sufletul lor. Un al treilea cor, compus din oameni maturi, de la treizeci până la şaizeci de ani, va cânta aceleaşi lucruri"[2]. Rolul pragmatic al muzicii ar fi, în acest sistem de educaţie morală generalizată, să atenueze monotonia produsă de necesara repetare a maximelor, aducând o variaţie de natură muzicală şi un plus de interes la structura lor fixă: "trebuie ca fiecare cetăţean, fără deosebire de vârstă, de sex, de condiţie, într-un cuvânt că întreg statul în fiinţă să-şi repete fără încetare lui însuşi maximele de care am vorbit şi că în oarecare privinţe cată să varieze şi să amplifice aceste cântece în atâtea moduri, încât să nu se sature niciodată de ele, ci să găsească mereu o plăcere nouă"[3]. În acest sens, orice noutate muzicală, care reprezintă, totodată, şi un pas spre perfecţiune e binevenită, căci vine în întâmpinarea celor care nu mai resimt aceeaşi atracţie faţă de muzica existentă: "Dacă de fapt descoperim o muzică mai perfectă decât aceea a corurilor şi a teatrelor publice, să încercăm a le-o împărtăşi acelora care, după spusa noastră, simt dezgust pentru cealaltă şi nu doresc să se slujească decât de cea

[1] Ibidem, p. 76.
[2] Ibidem, p. 81.
[3] Ibidem, p. 82.

mai frumoasă"[1]. Aşadar, criteriul valoric în funcţie de care se va produce actul valorizării muzicii rămâne nu plăcerea, aşa cum susţineau unii critici ai vremii, ci, fiind o artă de reprezentare şi de imitaţie, e necesar să fie judecată după norma frumuseţii, a unei frumuseţi cu un corespondent în tabla valorilor morale: "aceia, care umblă după muzica cea mai frumoasă, vor căuta nu muzica plăcută, ci pe cea virtuoasă (morală). Principiul imitaţiei adevărate constă...în a reda modelul propus atât cât este şi cum este"[2].

Raportând frumuseţea muzicii la virtute, Platon nu renunţă la exigenţa de frumuseţe estetică, întrucât ea este şi rămâne condiţia de intrare în sfera valorilor morale. O reprezentare muzicală lipsită de măsura frumuseţii este respinsă de filosof, ca fiind contrară gustului estetic şi scopului etic. Spre deosebire de poeţii în carne şi oase, Muzele, cu mai multă fermitate şi cumpănire decât aceştia, "nu se vor depărta într-atâta de adevăr, încât să adapteze la cuvinte – pe care le-ar fi creat pentru bărbaţi – figuri şi o melodie care convin numai femeilor; sau să împreune măsuri potrivite pentru nişte oameni liberi; în fine, să acomodeze cu nişte figuri şi măsuri pline de noblețe o melodie ori cuvinte respingătoare. Niciodată ele n-ar amesteca împreună strigăte de animale, voci omeneşti şi sunete de instrumente şi n-ar întrebuinţa această confuzie a tuturor felurilor de sunete spre a exprima un singur lucru; pe când poeţii omeneşti, confundând şi amestecând aceste lucruri, fără gust şi principii, ar merita să fie de râsul acelora, cărora, cum zice Orfeu, li s-a hărăzit sentimentul armoniei. La confuzia aceasta, poeţii noştri adaugă defectul contrar: fie că ar cânta din liră ori din flaut, uneori creează măsuri, figuri şi versuri fără melodie, alteori măsuri şi melodii fără cuvinte. De aici

[1] Ibidem, p. 84.
[2] Ibidem, p. 85.

provine, că e foarte greu de ghicit ce înseamnă aceste măsuri şi această melodie fără cuvinte şi nici cu care gen de imitaţie se aseamănă. Din contră, suntem siliţi a constata în toate acest lucrări o lipsă totală de talent în afectarea aceasta de a îngrămădi sunete ca ţipetele de animale într-un tempo repede, fără pauze, o manie barbară şi o adevărată şarlatanie, de a cânta astfel din liră sau din flaut altfel decât ca acompaniament al dansului sau al vocii"[1]. Întrezărim aici, pe lângă intenţiile etice patent exprimate, un adevărat program estetic şi o clară măsură a gustului. Problematica prezentată îi vizează şi pe acei dintre spectatori care, făcând artă din rutină şi fără principii, nu pot judeca o lucrare muzicală dacă e bine s-au rău compusă. Ei "nu ajung să înţeleagă că e justă melodia numai când are caracterul ei propriu şi că e falsă în cazul contrar"[2].

Aflăm că melodiile de caracter minor, cu evidente accente de tristeţe, într-un cuvânt, cu elemente care nu sunt de bun augur nu e recomandat să fie cântate, necum apreciate pozitiv de public, dar când totuşi circumstanţele impun prezenţa lor, ar trebui angajate, pentru aceste ceremonialuri triste, trupe de muzicanţi străini: "Când oarecare corp de magistraţi face un sacrificiu în numele statului, se vede venind nu un cor, ci o sumedenie de coruri, care, stând câteodată foarte aproape de altare, însoţesc sacrificiul cu tot felul de vorbe funeste şi strâng inima celor de faţă, cu vorbe, măsuri şi armonii jalnice, astfel că acel cor, care reuşeşte mai bine să stoarcă lacrimile oraşului întreg, dobândeşte victoria. Nu vom dezaproba oare o asemenea datină? Şi dacă există vreun prilej, când trebuie să se cânte cetăţenilor cântece jalnice, cum bunăoară în oarecare zile ce nu sunt pure, ci funeste, n-ar fi mai bine să se angajeze pentru slujba asta tristă cântăreţi străini? Şi

[1] Ibidem, p. 87.
[2] Idem.

oare nu ar fi mai potrivit să se procedeze cu prilejurile acestea şi cât priveşte cântecele acestea, ca la convoaiele funebre, pentru care se plătesc muzicanţi ce însoţesc corpul până la rug cu armonii cariene[1]? Coroanele şi podoabele, în care lucesc aurul şi argintul, nu cadrează nici ele cu aceste cântece jalnice, ci mai degrabă veşmântul lung şi, spre a spune cu o singură vorbă, un decor tocmai contrar"[2].

Poetul nu poate lăuda în versurile sale altceva decât cele ce statul le socoteşte ca legitime, juste, frumoase şi bune[3]. De aceea, se va dispune ca "pe lângă rugăciuni, să se adauge imnuri şi cântece spre slava zeilor. După zei, să se înalţe în cinstea geniilor şi eroilor rugăciuni şi imnuri de slavă, precum se cuvine fiecăruia"[4]. Urmează a fi onorată "prin cântece memoria cetăţenilor răposaţi, deosebiţi prin fapte frumoase şi eroice atât ale sufletului cât şi ale corpului, săvârşite cu observarea strictă a legilor"[5].

După ce se face menţiunea că e riscant ca cei aflaţi în viaţă să fie lăudaţi şi preamăriţi cu imnuri înainte de a fi străbătut calea vieţii încununată cu un sfârşit frumos, e bine ca, din multele piese muzicale şi dansuri frumoase să fie alese cele mai potrivite cu împrejurările: "Cei însărcinaţi cu alegerea şi colecţia aceasta vor fi în etate de cel puţin cincizeci de ani. Ei vor lua din producţiile vechi, ceea ce li se va părea potrivit, iar pe cele nepotrivite sau defectuoase, ori să le înlăture, ori să le corecteze ici şi colo, ajutându-se şi cu luminile altora şi slujindu-se şi de cunoştinţele poeţilor şi compozitorilor, fără însă a le face vreo concesie în domeniul plăcerii sau al patimilor, decât numai în puţine puncte, ci, desluşind cât mai fidel intenţia legiuitorului, să organizeze şi dansurile şi cântecele şi tot jocul cât mai apropiat de

[1] Care se cântau în Caria, provincie din Asia Mică, nota traducătorului.
[2] Ibidem, p. 212.
[3] Ibidem, p. 213.
[4] Ibidem, 214.
[5] Idem.

BCU STOMATOLOGIE UNIVERSITY LIBRARY

concepţia sa. Practica artei, neorânduită la început, de îndată ce e legată de o rânduire fermă, lăsându-se la o parte excitaţia seducătoare, câştigă infinit ca valoare. Suavitatea e comună tuturor muzelor. În adevăr, cine a trăit cu muza temperată şi ordonată, din copilărie şi până la etatea fermă şi înţeleaptă, nu mai poate suferi muza opusă, când o aude şi o găseşte nevrednică de un om liber"[1].

Referitor la locul ocupat de arta muzicii în sistemul de idei conceput de Platon se poate susţine, după cum rezultă din cele prezentate, că acesta era subordonat imperativului moral conceput de filosof în ideea edificării unui tip ideal de om. Aşadar, muzica era acceptată, printre disciplinele cu funcţii educative, pentru utilitatea sa morală. Ideea va fi preluată şi dezvoltată de marele său discipol, Aristotel.

[1] Idem.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Aristotel, în Lyceum, despre folosințele muzicii

Urmându-l pe Platon în multe privințe și reluând temele estetice ale maestrului său, Aristotel[1], în cadrul sistemului de educație pe care l-a propus, a cercetat rezultatele pedagogice ale studiului muzicii. Considerând că educația copiilor „trebuie să fie unul din obiectivele de căpetenie ale grijii legiuitorului" și că acolo unde educația a fost nesocotită statul „a primit din pricina aceasta o lovitură funestă"[2], el a examinat atent, urmărind scopul lor, disciplinele de studiu din vremea sa: literele, gimnastica, muzica și desenul. Prima și ultima disciplină aveau un folos pe cât de pozitiv pe atât de variat în toată viața omului; gimnastica era potrivită pentru formarea curajului. În ceea ce privește muzica, „se ridică oarecari îndoieli cu privire la utilitatea sa. Îndeobște este privită ca un obiect numai de plăcere; dar cei vechi făcuseră din ea o parte necesară a educației, convinși că natura însăși ... ne cere nu numai o întrebuințare vrednică de laudă a activității noastre, dar și o întrebuințare nobilă a timpului nostru liber. Natura, ca să o spun încă o dată, natura este principiul a orice"[3].

Privitor la folosul muzicii, Aristotel nu pare prea atașat de opinia comună care localiza muzica în rândul mijloacelor de distracție.

---

[1] *Aristotel* (383-322 a. Ch), filosof grec originar din Stagira, unul dintre cei mai mari gânditori ai antichității, discipol al lui Platon și întemeietor al unei școli filosofice, peripatetice, Liceul. Contribuțiile sale, numeroase și profunde, cuprind vaste domenii ale cunoașterii, de la logică, înțeleasă ca știință a demonstrației, până la etică și estetică. Ideile sale au exercitat o puternică influență asupra gânditorilor din secolele următoare. Operele sale principale sunt: Metafizica, Fizica, Despre suflet, Organon, cuprinzând lucrările de logică, Politica, Poetica, Etica nicomahică, Istoria animalelor, vezi *Dicționar de filozofie*, ed. cit.

[2] Aristotel, *Politica*, în românește de El. Bezdechi, București, 1924, p. 189. Am considerat că unele exprimări ale traducătorului trebuie aduse la forma lor actuală.

[3] Ibidem, pp. 191-192.

De aceea face un apel la autoritatea înaintaşilor, subliniind, prin ei, necesitatea educaţiei prin muzică, o conformare la cerinţele naturii şi un mod plăcut de a umple răgazul, moment necesar al vieţii omului, alături de muncă, dar preferabil, pentru că evidenţia condiţia de om liber: „Părinţii noştri n-au admis deloc muzica în educaţie, ca o trebuinţă, căci ea nu este aşa ceva; nu au admis-o nici ca ceva util, ca gramatica, care este strict trebuincioasă în comerţ, în economia domestică, în studiul ştiinţelor şi într-o mulţime de ocupaţii politice; nici ca desenul, care ne învaţă a judeca mai bine despre operele de artă; nici ca gimnastica, care dă sănătate şi vigoare; căci muzica nu are evident nici una din aceste calităţi. Ei au găsit în ea numai o întrebuinţare demnă a timpului neocupat; şi iată scopul către care ei au încercat să-i îndrepte întrebuinţarea ei. Căci dacă după părerea lor, există vreo desfătare vrednică de un om liber, este muzica[1].

Dar aceste probleme privitoare la rosturile muzicii în viaţa omului au fost puse din perspectiva unor principii legate de raţiune, aşadar teoretice. Ar fi util de cercetat, mai aproape de realitatea muzicii, care este puterea şi adevăratul ei folos, în privinţa cărora filosoful, preocupat de realizarea unei vieţi fericite şi demne de un om, are mari nedumeriri: „Oare este ea numai un joc? Numai o desfătare? Ca somnul şi băutura, petreceri foarte puţin nobile în ele însele, netăgăduit"[2]. Interogaţiile sunt cu atât mai mult justificate cu cât se înregistrau opinii care o reduceau la farmec şi plăcere. Aristotel vrea să-i găsească muzicii un scop mai înalt, mai apropiat de idealul său moral. De aceea nu conteneşte să raporteze efectele muzicii la alte tipuri de plăceri, pentru a observa dacă nu cumva există nişte diferenţe care să dea o perspectivă favorabilă considerării muzicii: „Trebuie

[1] Ibidem, pp. 192-193.
[2] Ibidem, p. 196.

oare să punem muzica pe aceeaşi treaptă şi să o gustăm, cum bem vinul, după cum ne lăsăm în voia beţiei, după cum ne dedăm dansului? Sunt oameni care nu-i dau altă însemnătate"[1].

Seria întrebărilor continuă spre a vedea dacă muzica nu ar putea constitui un mijloc de a ajunge la virtute, valoare morală superioară, şi de a atinge pragul plăcerilor superioare: „Şi oare nu poate, precum gimnastica înrâureşte corpurile, să înrâurească şi ea sufletele, deprinzându-le cu o plăcere nobilă şi pură"[2] ? La cele spuse se adaugă funcţia de destindere a inteligenţei, prin care să contribuie la desăvârşirea ei.

Pentru Aristotel este limpede că „nu trebuie să se facă un joc din instrucţia ce se dă copiilor. Cineva nu se instruieşte jucându-se; şi studiul este totdeauna anevoios"[3]. Pe de altă parte, timpul liber nu aparţine nici copilăriei, nici vârstei care urmează după ea: „neocupaţia este capătul unei cariere; şi o fiinţă necompletă nu trebuie să se oprească câtuşi de puţin"[4]. Urmându-l pe maestrul său Platon, Aristotel se întreabă, iarăşi, dacă studiul muzicii, în copilărie ar putea avea drept scop să pregătească un joc vârstei mature, atunci, „la ce folos, să ne însuşim personal talentul acesta, şi să nu recurgem, pentru plăcerea şi instrucţia ei, la talentele artiştilor speciali?" Şi mai departe, cetăţeanul nu ar putea să se bucure „şi să judece bine despre ea, auzind pe alţii?" Căci la ce folos „s-o ştii însuţi, şi să nu te bucuri de talentul altuia?[5] Aici se conturează opinia potrivit căreia muzica ar fi bine să fie studiată numai în prima perioadă a vieţii, urmând ca apoi practicarea ei să fie lăsată la îndemâna profesioniştilor.

---

[1] Idem.
[2] Ibidem, pp. 196-197.
[3] Ibidem, p. 197.
[4] Idem.
[5] Idem.

Din perspectiva educației, întrebarea capitală, pe care Aristotel nu încetează să și-o pună, se referă la prezența sau absența muzicii din sistemul de instruire al vremii. El constată rolul întreit al acestei arte, acela de a fi o *știință*, un *joc*, o *petrecere*: „Jocul are de obiect recreația; dar recreația trebuie să fie plăcută, căci ea este un leac pentru neplăcerea oboselilor. Petrecerea de asemenea trebuie să fie nu numai onorabilă, dar și plăcută, căci fericirea există numai cu aceste două condiții; și muzica, toți recunoaștem, este printre lucrurile plăcute, singură sau acompaniată de cântec[1].

Muzica, recunoaște Aristotel, are darul de a înveseli, fapt pentru care și este introdusă la toate reuniunile și petrecerile. Chiar și numai acest motiv ar fi îndeajuns de convingător pentru a fi predată tinerilor: „Plăcerile nevinovate și pure nu numai că sunt în legătură cu scopul vieții; dar sunt și recreații. Rareori omul atinge scopul suprem al vieții; dar are trebuință adesea de repaos și de joc; și de n-ar fi decât plăcerea ce o dă, și tot *ar fi bine să ne folosim de muzică (s. n.)*"[2]. Plăcerea superioară de care vorbește filosoful, plăcere pe care ne-o procură clipele de răgaz de după muncă, nu este cea căutată pentru efectele sale viitoare, ci pentru ceea ce a precedat-o, adică pentru ostenelile și neplăcerile avute. Așadar muzica, nu doar pentru ea însăși, ci și ca mijloc, participă, producând recreare, la refacerea forțelor active ale omului. Cu toate acestea, plăcerea produsă și împărtășită de toată lumea nu are decât un folos de rând, este o plăcere fizică, banală, producând o bucurie pe care toate vârstele și caracterele o gustă. Important e de știut, din punctul de vedere al moralistului, dacă nu cumva muzica, în natura sa, are o valoare mai înaltă decât acest folos

[1] Ibidem, p. 198.
[2] Idem.

de rând. N-ar trebui cercetat dacă muzica are o oarecare înrâurire asupra sufletelor?

Puterea morală a culturii muzicale ar putea fi probată prin modificările pe care le produce asupra sentimentelor noastre. Ori observațiile curente ne spun că ascultătorii de muzică își trădează entuziasmul sufletului. Neîndoielnic, muzica rămâne o bucurie veritabilă.

În acest punct al discursului său, Aristotel face trimitere la teoria imitației (*mimesis*) și, de aici, urmează să se angajeze în demonstrarea *puterii morale a muzicii*: „există în ritmuri și melodii imitații, foarte apropiate de realitate, ale mâniei și ale duioșiei, și apoi de vitejie, înțelepciune și contrarele lor, și îndeobște ale tuturor sentimentelor, după cum ne arată experiența. Căci ascultând acestea ne prefacem sufletul"[1].

Celelalte simțuri, precum pipăitul și gustul, nu produc senzații morale. O oarecare înrâurire asupra contemplatorilor o are simțul vizual, dar nu este vorba de o imitație exactă a sentimentelor morale. Singură muzica, atât prin melodie cât și prin ritm, poate produce o imitație directă a acestora. Privitor la efectele sau etosul desfășurărilor melodice, Aristotel ne procură date exacte: „La o armonie plângătoare, ca aceea a modului numit mixolidian, sufletul se întristează și se strânge; alte armonii înduioșează inima, și acestea sunt cele mai puțin grave; între aceste extreme, o altă armonie procură mai ales sufletului o liniște desăvârșită, și acesta este modul doric, care pare că numai el dă această întipărire; modul frigian, din contră ne entuziasmează[2].

Tot astfel și despre evoluțiile ritmice: „Ritmurile variază tot atât cât și modurile: unele liniștesc sufletul, altele îl zguduie; și mișcările

[1] Ibidem, p. 200.
[2] Ibidem, pp. 200-201.

acestor din urmă pot fi ori mai vulgare, ori de gust mai bun"[1]. Au avut dreptate deci filosofii care, ocupându-se de educația copiilor și sprijiniți pe mărturia faptelor, au elaborat teoriile pedagogice pe baza înțelegerii calităților artei muzicii. Având în vedere toate aceste aspecte, este imposibil, conchide Aristotel, să nu recunoaștem puterea morală a muzicii: „și deoarece această putere este foarte reală, *trebuie în mod necesar a se introduce și muzica în educația copiilor* (s. n.)"[2]. Mai mult, filosofi mai vechi, precum pitagoreicii și Platon, având în vedere unitatea diferențelor și ordinea părților în întreg, au susținut că sufletul este o armonie sau ceva armonios. De aici încheierea că „Armonia și ritmul par chiar lucruri inerente firii omenești"[3].

După ce, bazat pe mărturii ale filosofilor și pe dovezi certe, a stabilit necesitatea educației prin muzică, Aristotel reia problema dacă trebuie să-i învățăm pe copii să execute ei înșiși muzica vocală și instrumentală sau să ne abținem de la așa ceva. Soluția la această problemă este cât se poate de clară pentru Aristotel: „influența morală a muzicii este în mod necesar foarte deosebită, după cum o executăm înșine, ori n-o executăm; căci este imposibil, sau cel puțin foarte greu, să fii în materia aceasta judecător foarte bun al unor lucruri ce nu le săvârșești însuți"[4]. În plus, vârsta copiilor este o vârstă a instabilității psihice, iar studiul muzicii la oferă o îndeletnicire, împiedicându-i să săvârșească acțiuni nedorite. Concluzia este una singură: „*trebuie să-i învățăm pe copii să execute ei înșiși muzica* (s. n.)"[5].

O altă problemă se pune în legătură cu perioada de studiu a muzicii. Respingând opinia care pretinde că practicarea muzicii este o îndeletnicire servilă, copiii trebuie să învețe să o execute pentru ca,

[1] Ibidem, p. 201.
[2] Idem.
[3] Idem.
[4] Ibidem, p. 202.
[5] Idem.

mai târziu, să părăsească acest exercițiu: „ei vor fi în stare să prețuiască frumosul și să-l guste cum se cade, mulțumită studiilor din copilărie”[1].

Cât privește genul de cântece și ritmuri ce urmează a fi predate unor tineri care urmăresc formarea virtuții politice, acestea trebuie selectate cu grijă, existând certitudinea „că oarecare muzică creează excese vinovate”[2].

În ideea corelării mijloacelor cu scopul, Stagiritul formulează o exigență specifică întemeietorului de cetate și de viață morală pentru acele timpuri, prin invitația de a recunoaște „că studiul muzicii nu trebuie să vatăme întru nimic cariera ulterioară a celor ce o învață, și că ea nu trebuie să degradeze corpul și să-l facă neapt la ostenelile războiului și la ocupațiile politice; în sfârșit, că ea nu trebuie să împiedice nici săvârșirea actuală a exercițiilor corpului, nici mai târziu, dobândirea de cunoștințe serioase. Pentru ca studiul muzicii să fie într-adevăr ceea ce trebuie să fie, nu trebuie să se pretindă nici a face elevi pentru concursurile solemne de artiști, nici a învăța pe copii aceste deșarte minunății de execuție, care în zilele noastre s-au introdus mai întâi în concerte, și care de acolo au trecut în educația comună. Din aceste rafinării de artă nu trebuie să se ia decât ce este necesar spre a simți toată frumusețea ritmurilor și a cântecelor și a avea despre muzică o senzație mai completă decât excitația aceasta fizică, pe care o încearcă chiar câteva animale, precum și turma sclavilor și copiii[3].

În ceea ce privește alegerea instrumentelor, e necesar, având în vedere formarea morală a oamenilor liberi, să fie respectate aceleași principii: „Trebuie să se înlăture flautul și instrumentele care servesc

[1] Idem.
[2] Idem.
[3] Ibidem, pp. 202-203.

numai artiştilor, ca harpa, şi cele ce se aseamănă; trebuie alese numai instrumentele bune de format auzul şi de dezvoltat îndeobşte inteligenţa. Flautul, de altminteri, nu este un instrument moral; el e bun numai să aţâţe pasiunile, şi întrebuinţarea lui trebuie mărginită numai la împrejurările când voim să îndreptăm mai mult decât a învăţa. Să adăugăm că un alt neajuns al flautului, în ce priveşte educaţia, este că împiedică vorbirea pe timpul cât se studiază. Nu fără cuvânt, deja de multă vreme s-a renunţat la el pentru copiii şi oamenii liberi, deşi la început, li se preda şi flautul"[1]. Într-adevăr, predecesorii, datorită prosperităţii, au dispus de mai mult timp liber, cultivând, cu aprindere, toate ştiinţele, dar şi cu mai puţin discernământ, astfel că au ridicat arta flautului la demnitatea de ştiinţă. Experienţa însă i-a făcut pe oameni să judece mai bine ce este folositor şi ce este vătămător potrivit formării virtuţii şi astfel au abandonat mai multe instrumente vechi care aţâţă voluptăţi în auditori, ca şi pe acelea care solicită un exerciţiu al mâinii prea îndelungat. Există chiar şi un argument istoric ce vine să consolideze ideea respingerii flautului. Se spune că Atena, zeiţa care a inventat flautul, l-a înlăturat ulterior din îndeletnicirile ei muzicale, pentru că utilizarea acestui instrument schimonoseşte obrazul, apoi că nu serveşte la perfecţionarea inteligenţei. Se impune ca studiul şi utilizarea acestor instrumente în execuţie să rămână problema muzicienilor de meserie, în vederea concursurilor solemne de muzică. Cei care se dedică execuţiilor muzicale cu aceste instrumente nu urmăresc perfecţionarea lor morală, ci producerea plăcerii grosolane a viitorilor auditori. Iată de ce studierea instrumentelor şi a muzicii dincolo de pragul unei simple iniţieri e considerată de filosof ca „o îndeletnicire nevrednică de un om liber; este o muncă de salariat şi potrivită numai pentru a face artişti de

[1] Ibidem, p. 203.

meserie: Scopul ce-şi propune aici artistul este rău; el trebuie să înjosească opera sa până la gustul spectatorilor, a căror grosolănie umileşte adesea pe cei ce caută să le placă şi care îşi deformează şi corpul din cauza mişcărilor pe care le cere instrumentul lor"[1], (observaţie potrivită pentru instrumentele cu coarde, nota traducătorului).

Se constată că exigenţele morale contează, din punct de vedere al legiuitorului, mai mult decât orice altceva. Aristotel nu acceptă umilinţa artistului nevoit să cedeze gustului primitiv, să-şi deformeze profilul moral şi pe cel fizic.

Alte nedumeriri apar în legătură cu melopeea şi ritmul, trebuie introduse în educaţie, trebuie operată o selecţie a lor, trebuie adăugat un al treilea element muzical? Întrucât aceste chestiuni au fost discutate de unii muzicieni şi filosofi aflaţi în sfera învăţământului muzical, Aristotel face trimitere, pentru amănunte, la lucrările lor, acceptând, împreună cu ei, distincţia între cântecele etice, practice (animate) şi cele entuziaste.

Încercând o sinteză a celor arătate până acum, el va stabili câteva categorii de foloase ce pot fi scoase din studiul muzicii, din perspectiva instruirii, a bunei folosiri a timpului liber şi a purificării sufletului (*katharsis patematon*): muzica poate servi la instruirea spiritului şi la purificarea sufletului; poate fi întrebuinţată ca recreaţie „şi poate servi să destindă spiritul şi a-l odihni de lucrările sale. Evident va trebui să ne servim deopotrivă de toate armoniile, însă în scopurile deosebite pentru fiecare din ele. Pentru studiu, se vor alege cele mai etice; cele mai animate şi cele mai entuziaste vor fi alese

[1] Ibidem, p. 205.

pentru concerte, unde cineva poate auzi muzică, fără ca să facă el însuşi[1].

Influenţa muzicii este resimţită, în grade deosebite, de toţi oamenii: „toţi, fără excepţie, sunt inspiraţi de către muzică spre milă, teamă, entuziasm. Câteva persoane sunt mai simţitoare la aceste întipăriri decât altele; şi se poate vedea cum, după ce au auzit o muzică care le-a zguduit sufletul, ele se calmează deodată, *ascultând cântecele sfinte* (s. n.); este pentru ele ca o *vindecare şi o purificare morală* (s. n.)"[2].

Cu elemente de *katharsis,* generate de spectacolul tragediei, şi dezvoltate în *Poetica*[3], Stagiritul va adânci discuţia asupra purificării: „Schimbările acestea bruşte se petrec şi în sufletele acelora care s-au lăsat în voia farmecului muzicii, să simtă mila, groaza sau oricare altă pasiune. Fiecare auditor este mişcat, după cum aceste senzaţii au lucrat mai mult sau mai puţin asupra lui; însă toţi, cu foarte mare siguranţă, au încercat un fel de purificare, şi se simt uşuraţi mulţumită plăcerii pe care au gustat-o. Pentru acelaşi motiv, *cântecele care purifică sufletul ne dau o bucurie nevătămătoare,* (s. n.) de aceea armoniile şi cântecele prea mişcătoare, trebuie să le lăsăm în seama artiştilor, ce execută muzica la teatru"[4].

Aristotel ţine seama în realizarea purificării de patimi, pe lângă participarea activă a receptorului la recrearea muzicii, cum am spune noi astăzi, şi de calitatea culturală şi umană a celui ce ascultă, din acest punct de vedere existând două categorii de auditori: „unii oameni liberi şi luminaţi; ceilalţi meseriaşi şi lucrători grosolani, care

[1] Ibidem, p. 206..
[2] Idem.
[3] Unde defineşte tragedia ca imitaţie „care stîrnind mila şi frica săvîrşeşte curăţirea acestor patimi", Aristotel *Poetica,* studiu introductiv, traducere şi comentarii de D. M. Pippidi, Bucureşti, Editura Academiei, 1965, p. 60.
[4] Idem.

au şi ei trebuinţă de jocuri şi spectacole spre a se recrea de muncile lor. Şi fiindcă în naturile acestea inferioare, sufletul s-a abătut de pe calea sa regulată, le trebuie armonii tot aşa de degradate ca şi ei, şi cântece cu o culoare falsă şi de o asprime care nu se destinde niciodată. *Fiecare nu găseşte plăcere decât în ceea ce corespunde naturii sale* (s. n.); şi iată de ce noi dăm artiştilor, care concurează între ei, dreptul de a acomoda muzica ce execută cu urechile grosolane, ce o ascultă"[1].

Grija deosebită acordată educaţiei se va finaliza în insistenţa pe cântecele şi armoniile care au un caracter moral. Faţă de Socrate care în *Republica* lui Platon admitea numai modul frigian pe lângă cel doric, cu atât mai mult cu cât a înlăturat studiul flautului, Aristotel se dovedeşte mai flexibil, mai atent la semnalele venite din practica educaţională: „Trebuie să primim deopotrivă şi orice altă armonie, pe care ar putea s-o propună aceia care se pricep fie în teoria filosofică fie în predarea muzicii"[2].

Cu toate acestea, este recomandată studiului armonia doriană, pentru gravitatea sa deosebită şi pentru tonul bărbătesc şi moral ce-l degajă în raport cu toate celelalte moduri: „Partizan declarat, cum suntem, al principiului care caută totdeauna mijlocia între extreme, vom susţine că armonia doriană, căreia noi îi recunoaştem acest caracter printre toate celelalte armonii, trebuie mai cu seamă să fie predată tinerimii"[3].

Din perspectiva a două principii de care trebuie să se ţină seama, posibilul şi convenabilul, vârstnicilor ar fi nepotrivit să le fie prezentate cântece viguroase, când chiar şi natura le inspiră mai curând modulaţii duioase şi blânde. Din nou Socrate a greşit când a

[1] Ibidem, p. 207.
[2] Idem.
[3] Ibidem, p. 208.

înlăturat din educație armoniile minore, pe motivul că ele nu sunt potrivite decât la beție. Ele nu pot fi puse în legătură cu beția, crede Aristotel, pentru că particularitatea lor este slăbiciunea. De aceea este bine pentru cineva ajuns la vârsta bătrâneții „să studieze armoniile și cântecele de felul acesta; ...printre ele s-ar putea găsi unele care să se potrivească foarte bine copiilor și care ar reuni totodată cuviința și instrucția". Așa ar fi modul lidian, „mai înainte de oricare altul"[1].

Iată liniile generale ale gândirii aristotelice, ca întemeietoare a cetății ideale, privitor la rosturile muzicii în viața colectivă și a individului. În gândirea sa despre muzică, Aristotel preia, pentru autoritatea lor, unele idei mai vechi, cărora le găsește o exprimare nouă, dar avansează și puncte de vedere care-i aparțin.

[1] Idem.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Mărturisirile Sfântului Augustin despre muzică, în Cetatea lui Dumnezeu

Sensibilitatea medievalilor la frumusețe se sprijinea pe concepția antichității elene cristalizată în opera filosofică a lui Platon și Aristotel, uneori preluată prin intermediul altor gânditori, cum este cazul Sfântului Augustin[1] inspirat de scrierile lui Cicero. Bunăoară, conceptul de armonie, de lungă tradiție, venind de la pitagoreici la Platon și Aristotel a fost înțeles de Sfântul Augustin în condițiile rigorismului moral impus de gândirea teologală a vremii, ca reflectare în multiplicitatea obiectelor și fenomenelor din universul sublunar a naturii divine. Armonia era un rezultat al relației dintre unitatea divină cu multiplicitatea terestră iar obiectele lumii își datorau frumusețea prin ordinea divină reflectată în ele.

Așa cum rezultă din tonul elegant în care își concepe meditațiile despre frumos, Sfântul Augustin nu este nici pe departe teoreticianul detașat, care vorbește la modul abstras despre problemele frumosului, ci, prin felul în care reușește să se implice atunci când abordează zonele esteticului demonstrează o certă sensibilitate de estet, căruia, atunci când tratează o problemă, nu-i este indiferent cum anume o tratează.

Frumosul cunoscut și recunoscut de Augustin nu ține de exteriorul sensibil al lucrurilor, ci de acea ordine proprie omului

[1] Augustin (Aurelius Augustinus), (354-430), teolog creștin, cel mai de seamă dintre „părinții" latini ai bisericii, canonizat de biserica catolică. Pentru unele puncte doctrinale ale gândirii sale cu care nu este de acord, Biserica ortodoxă îl recunoaște sub numele de Fericitul Augustin. Concepția sa filosofico-teologică s-a sprijinit pe misticismul neoplatonic. Dintre lucrările sale principale sunt de remarcat: De civitate Dei (Despre cetatea lui Dumnezeu), Confessiones (Mărturisiri), Solilocvii. Vezi *Dicționar de filozofie*, ed. cit.

lăuntric, pus în consonanță cu ordinea divină. Fără a avea o prezență separată în meditațiile sale, *frumosul muzical* apare corelat cu toate celelalte tipuri de înfățișări frumoase, în unitatea pe care i-o inspiră iubirea de Dumnezeu: „Eu nu iubesc nici frumusețea trupului, nici podoaba timpului, nici strălucirea luminii, care este prietenă acestor ochi, nici dulcile melodii ale cântecelor de toate felurile, nici mireasma suavă a florilor şi gătelilor şi aromatelor, nu mana şi mierea, nici membrele potrivite pentru îmbrățișările trupului, nu acestea iubesc eu când iubesc pe Dumnezeul meu. Şi totuşi iubesc o oarecare voce şi o oarecare lumină şi o oarecare mireasmă şi o oarecare mâncare şi o oarecare îmbrățişare, când iubesc pe Dumnezeul meu, anume lumina, vocea, mireasma, mâncarea, îmbrățişarea omului meu lăuntric, unde fulgeră sufletului meu o lumină pe care n-o cuprinde spațiul şi unde sună o melodie pe care nu o răpeşte timpul, şi unde miroase un parfum pe care nu-l împrăştie suflarea vântului, şi unde se simte gustul unei mâncări pe care nu o micşorează lăcomia, şi unde sunt îmbrățişări pe care săturarea nu le desprinde. Iată ceea ce iubesc când iubesc pe Dumnezeul meu"[1].

Sfântul Augustin, printr-o gândire dialectică de mare finețe şi pătrundere, îl cercetează pe Dumnezeu, prin interogații adresate lucrurilor lumii şi, fără a-l găsi în substratul lor fizic, îl identifică în frumusețea lor, ca unele care sunt creații ale acestuia: „ Şi ce este acest Dumnezeu?

Am întrebat pământul, şi mi-a răspuns: <<<Nu sunt eu>>> şi cele ce sunt pe pământ mi-au răspuns acelaşi lucru. Am întrebat marea şi străfundurile şi târâtoarele sufletelor vii şi mi-au răspuns: <<<Nu suntem Dumnezeul tău, caută deasupra noastră>>>. Am întrebat

[1] Fericitul Augustin, *Confessiones (Mărturisiri)*, traducere şi indice de Prof. Dr. Docent Nicolae Barbu, ediția a doua, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de misiune al Bisericii ortodoxe române, 1994, p. 284.

adierile care suflă şi a zis tot aerul cu locuitorii săi: <<<Se înşală Anaximenes, eu nu sunt Dumnezeu>>>. Am întrebat cerul, soarele, luna şi stelele şi îmi răspund: <<<Nici noi nu suntem Dumnezeul pe Care-L cauţi>>>. Şi am zis tuturor acestora care înconjoară uşile trupului meu: spuneţi-mi despre Dumnezeul meu, ceea ce nu sunteţi voi, spuneţi-mi ceva despre El. Şi au exclamat cu voce mare: <<<El ne-a făcut pe noi>>>. *Întrebarea mea era cercetarea mea şi răspunsul lor era frumuseţea* lor (s. n.)"[1].

Lucrurile create de Dumnezeu şi existând prin puterea lui, cea care la ţine împreună, dacă sunt văzute cu ochii omului lăuntric, revelează vocea divinităţii prin care este desfăcut auzul: „Târziu Te-am iubit. Frumuseţe atât de veche şi atât de nouă, târziu Te-am iubit. Şi iată Tu erai înlăuntrul meu, şi eu eram în afară, şi acolo Te căutam şi dădeam năvală, eu cel urât, în aceste lucruri frumoase pe care Tu le-ai făcut. Tu erai cu mine, şi eu nu eram cu Tine. Mă ţineau departe de Tine acele lucruri care, dacă nu ar fi în Tine, nu ar exista. M-ai chemat şi m-ai strigat şi ai rupt surzenia mea, ai strălucit şi ai alungat orbirea mea, Tu ai răspândit mireasma şi am respirat şi suspin după Tine, Te-am gustat şi mi-e foame şi sete, m-ai atins şi ard de dorinţă după pacea Ta"[2].

Ca plăcere a simţului auditiv, *arta muzicii*, în viziune augustiniană, înlănţuie. De aceea sunt necesare anumite condiţii care să împiedice un asemenea rezultat. Una dintre ele se află în relaţia bine precizată de Sfântul Augustin dintre textul sacru şi melodie. Sunetele au un rol important în potenţarea semnificaţiilor textului, căci, însoţit de muzică, cu discreţie, mişcă mai puternic sufletele decât dacă ar fi, simplu, recitate: „Plăcerile urechilor mă atrăseseră cu mai

[1] Ibidem, p. 285.
[2] Ibidem, pp. 305-306.

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

mare tărie şi mă subjugaseră, dar m-ai dezlegat şi m-ai eliberat. Acum, la sunetele pe care le însufleţesc cuvintele Tale, când sunt cântate cu voce suavă şi măiestrită mărturisesc, găsesc o oarecare plăcere, dar nu ca să mă lipesc de ele, ci ca să mă ridic când vreau. Totuşi, chiar cu ideile prin care trăiesc, ca să fie admise de mine, caută în inima mea locul unei oarecare demnităţi şi abia de le ofer locul potrivit. Căci uneori mi se pare că le acord o onoare mai mare decât se cade, în timp ce simt că sufletele noastre sunt mişcate în flacăra evlaviei mai evlavios şi mai cu ardoare – când sunt cântate în acest mod - , decât dacă nu ar fi cântate, şi mi se pare că toate simţurile spiritului nostru, în armonie cu felurimea lor, îşi au propriile moduri în voce şi în cânt, de a căror nu ştiu ce obişnuinţă ascunsă se desfătează"[1].

Fără a urma raţiunea, simţul auditiv, producător de desfătări, încercând să o ia înainte, când ar trebui să rămână pe poziţii subalterne, produce amăgiri: „Dar desfătarea trupului meu, căruia nu trebuie să-i fie încredinţată mintea spre a o enerva, adesea mă înşală, când simţul nu însoţeşte raţiunea în aşa fel încât să rămână cu răbdare în urmă, ci numai prin faptul că, datorită raţiunii, a meritat să fie admis, încearcă chiar să alerge înainte şi să conducă. În acest fel în acestea păcătuiesc, fără să observ, dar după aceea simt"[2].

Ocolirea erorii poate conduce la o altă greşeală, îndepărtarea de efectele plăcute ale muzicii. Soluţia, de natură tehnică, ar fi o intonaţie a psalmilor în regim de parlando: „Uneori însă, căutând să mă feresc cu prea mare ardoare de această înşelare, greşesc din cauza prea marii severităţi, uneori chiar foarte mult, încât doresc să fie îndepărtată de la urechile mele toată melodia plăcutelor cântări de care este însoţită Psaltirea lui David, şi de la urechile întregii Biserici, şi mi se pare mai

[1] Ibidem, pp. 312-313.
[2] Ibidem, p. 313.

sigur ceea ce mi s-a spus de Atanasie, episcopul Alexandriei, care făcea ca cititorul psalmului să cânte cu o atât de moderată mlădiere a vocii încât *să pară mai mult că citeşte decât cântă* (s. n.)"[1].

Sfântul Augustin este fără rezerve când e vorba de prioritatea textului asupra muzicii. În nici un caz, nu e îngăduit ca sufletul să dovedească slăbiciuni la efectele melodiei, când mai important este ceea ce se cântă decât cântecul, chiar şi atunci când este bine modulat: „Totuşi, când îmi amintesc de lacrimile mele, pe care le-am vărsat la cântările Bisericii Tale, la începutul dobândirii credinţei mele, şi acum, când sunt mişcat, nu de cânt, ci de lucrurile care se cântă, *când sunt cântate cu o voce clară şi cu o modulaţie foarte potrivită* (s. n.), iarăşi recunosc folosul acestui obicei îndătinat.

În acest mod eu şovăiesc între pericolul plăcerii şi încercarea sănătăţii, mai mult, sunt înclinat – fără să exprim o părere asupra căreia nu se póate reveni – să aprob obiceiul de a cânta în Biserică, pentru ca, prin desfătarea urechilor, sufletul, prea slab încă, să se ridice la simţământul evlaviei. Totuşi când mi se întâmplă ca să mă mişte mai mult cântecul decât ceea ce se cântă, mărturisesc că păcătuiesc, meritând pedeapsă, şi atunci aş prefera să nu aud pe cel care cântă"[2].

Întreaga gândire augustiniană despre frumosul muzical se dovedeşte subordonată , în mod sever, vieţii religioase. Frumuseţea muzicii, abandonându-se pe sine, trebuie să se oprească undeva la limita sensurilor textelor sacre, pentru a le dezvălui înţelesurile, apropiindu-l pe credincios de culmile sublimului religios.

[1] Idem.
[2] Ibidem, p. 314.

Immanuel Kant despre jocul plăcut al senzațiilor auditive sau despre cum se poate greși într-o clasificare a artelor frumoase

Deşi probabil că ştia ce face şi la ce riscuri se expune, Kant[1] a încercat, totuşi, în faimoasa *Critică a facultății de judecare*, o schiță a unei clasificări posibile a artelor frumoase, unde muzicii nu i-a găsit un loc dintre cele mai onorante.

Vorbind de frumusețe în genere, fie că e vorba de frumusețea naturii, fie de cea artei, el o numeşte „*expresie* a ideilor estetice"[2]. Spre deosebire de arta frumoasă, unde „această idee trebuie prilejuită de un concept al obiectului", pentru natura frumoasă „este suficientă simpla reflexie asupra unei intuiții date, fără conceptul a ceea ce trebuie (*soll*) să fie obiectul, pentru a trezi şi comunica ideea a cărei *expresie* este considerat a fi obiectul respectiv"[3].

Clasificarea artelor frumoase se sprijină pe principiul comod, cum îl consideră Kant, al analogiei artei „cu formele expresiei pe care oamenii o utilizează în vorbire pentru a comunica între ei cît mai deplin cu putință, adică nu doar potrivit conceptelor lor, ci şi potrivit senzațiilor"[4]. Conform acestui principiu, există trei forme ale expresiei: *cuvânt* (articulație), *gestică* (gesticulație) şi *ton* (modulație)

---

[1] Immanuel Kant (1724-1804), întemeietorul filosofiei clasice germane, unul dintre cei mai importanți gânditori ai epocii moderne. Sistemul său idealist este expus îndeosebi în trei lucrări fundamentale: *Critica raţiunii pure* (1781), consacrată teoriei cunoaşterii, *Critica raţiunii practice* (1788), în care a tratat problemele eticii şi *Critica puterii de judecare* (1790), dedicată esteticii şi teoriei finalității naturii. Vezi *Dicționar de filozofie*, ed. cit.

[2] Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare*, traducerea Vasile Dem. Zamfirescu - Alexandru Surdu, Bucureşti, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, 1981, p.215.

[3] Idem.

[4] Idem.

care, toate, unite, asigură „comunicarea completă a vorbitorului". În modul acesta, sunt „transmise celorlalți, simultan și unite, *gîndul, intuiția* și *senzația* (s. n.)"[1]. Potrivit acestor forme ale transmisului, există trei tipuri de arte frumoase: *artele cuvântului* (retorica și poezia), *artele plastice* (artele care exprimă ideile prin intuiții sensibile: sculptura, arhitectura, pictura, care înfățișează aparența sensibilă îmbinată artistic cu idei, la rândul său, împărțită în pictura propriu-zisă, o zugrăvire frumoasă a naturii, și arta grădinilor, o combinare frumoasă a produselor naturii; în sfârșit, *arta jocului frumos al senzațiilor*, subdivizată în jocul artistic al senzațiilor auzului (muzica), și în cel al senzațiilor văzului (arta culorii).

Plecând de la ideea că „nu se poate spune precis dacă o culoare sau un ton (sunet) sînt doar senzații agreabile sau, în sine, un joc frumos al senzațiilor, producând satisfacție prin formă în aprecierea estetică"[2], Kant va recurge la un șir de explicații din perspectiva efectului pe care vibrațiile luminii sau ale aerului le au asupra părților elastice ale corpului nostru. Așadar, „culorile și tonurile sînt asociate doar cu plăcerea simțurilor, nu cu frumusețea compoziției lor. Dimpotrivă, dacă ne gândim, *în primul rînd*, că matematica poate da seama de proporția și de aprecierea acestor vibrații în muzică, considerînd totodată contrastul culorilor, așa cum se cuvine, prin analogie cu muzica; dacă, *în al doilea rând*, avem în vedere acele cazuri, ce-i drept rare, de oameni care cu cel mai bun văz din lume nu au putut distinge culorile, iar cu cel mai ascuțit auz – tonurile, și că cei care le pot distinge percep modificările de calitate (nu doar cele de grad ale unei senzații) corespunzătoare diferitelor intensități pe scara culorilor sau tonurilor, numărul lor fiind determinat pentru diferențe

[1] Idem.
[2] Ibidem, p. 219.

sesizabile; atunci vom fi obligaţi să considerăm cele două tipuri de senzaţie nu ca pe simple impresii ale simţurilor, ci ca efectul unei aprecieri a formei în jocul mai multor senzaţii. Deosebirea pe care o conţine una sau alta dintre părerile privitoare la baza muzicii nu ar modifica definiţia ei decît în sensul că ar explica-o fie ca joc *frumos* al senzaţiilor (pentru auz), aşa cum am făcut noi, fie ca joc de senzaţii *agreabile*. Numai potrivit primului mod de explicare, muzica este în întregime artă *frumoasă*, potrivit celui de-al doilea însă, artă *agreabilă* (cel puţin în parte)"[1]. Prin modul cum este formulat paragraful dedicat clasificării artelor, anume *Compararea valorii estetice a diferitelor arte frumoase*, presimţim deja rătăcirile filosofului şi locul ce i se pregăteşte muzicii.

Dat fiind că limbajul articulat, cu cel mai eficient mod de antrenare a gândirii, *conceptul*, este modalitatea cea mai complexă de comunicare ce stă la îndemâna omului, Kant situează în vârful ierarhiei artelor *poezia*. Ea sugerează, prin dispoziţia creatoare a imaginaţiei, mai mult decât poate să exprime conceptul[2], putând formula idei fără ajutorul raţiunii: „Dintre toate artele, rangul cel mai înalt revine *poeziei* (care îşi datorează naşterea aproape în întregime geniului şi care se lasă cel mai puţin ghidată prin prescripţii şi exemple). Ea extinde sufletul prin aceea că eliberează imaginaţia şi că, în limitele unui concept dat, alege din mulţimea infinită de forme posibile ce o acordă cu el pe aceea care asociază întruchipării lui o sumă de gânduri care nu poate fi redată adecvat de nici o expresie a limbii şi care, deci, se ridică estetic până la idei. Ea întăreşte sufletul, făcîndu-l să-şi simtă facultatea sa liberă, spontană şi independentă faţă de determinarea naturii; această facultate contemplă şi apreciază

[1] Ibidem, pp. 219-210.
[2] Ibidem. Vezi în acest sens Rodica Croitoru, nota nr. 124 de la p. 485.

natura, ca fenomen, dintr-un punct de vedere pe care ea nu-l oferă de la sine în experienţă, nici simţului, nici intelectului, utilizând-o ca un fel de schemă a suprasensibilului. Poezia se joacă cu aparenţa, pe care o produce după plac, fără ca prin aceasta să amăgească, căci ea însăşi declară că îndeletnicirea ei este simplu joc care poate fi totuşi folosit de intelect pentru scopurile proprii"[1].

După poezie, în ordinea atragerii şi emoţionării sufletului, dar şi pentru că, dintre artele vorbirii îi este cea mai apropiată, putându-se îmbina cu ea în modul cel mai firesc, Kant va aşeza muzica. Această artă are trecere în ochii filosofului numai pentru efectele sale emoţionale, ceea ce nu înseamnă, în ordinea reflecţiei, o simpatie specială din partea unui filosof care îndrăgeşte conceptul mai mult ca orice, căci ea nu atinge zonele ideii, rămânând la nivelul de joc al gândurilor pe care îl produce prin mecanice asocieri. Pentru că nu contribuie prin nimic la actul reflexiv, precum poezia, nici nu extinde, precum iarăşi poezia, dar chiar şi artele plastice, acumulările sufletului, eliberând imaginaţia în potrivire cu cerinţele intelectului, din punctul kantian de observaţie, *muzica* ocupă, de fapt şi de drept, *locul de la baza ierarhiei*, adică ultimul: „deşi ea vorbeşte doar prin simple senzaţii, fără concepte, şi, spre deosebire de poezie, nu oferă nimic reflexiei, totuşi ea atinge mai multe coarde ale sufletului şi, deşi în mod trecător, totuşi mai profund. Desigur, ea este mai mult desfătare decât cultură (jocul gândurilor, produsul ei secundar, este doar efectul unei asociaţii oarecum mecanice) şi, *apreciată de raţiune*, este *inferioară oricăreia dintre artele frumoase* (s. n.)"[2].

Continua şi frumoasa devenire a discursului muzical este explicată în legătură cu valenţele desfătării, pe care le satisface, dar şi

[1] Ibidem, p. 221.
[2] Ibidem, 223.

pentru că astfel este evitată îndestularea (urechii): „ca orice desfătare, ea are nevoie de variație frecventă și nu poate fi repetată de mai multe ori fără să conducă la saturație"[1]. Atracția sa, universal comunicabilă, „pare să provină din aceea că fiecare expresie a limbii este asociată cu un ton adecvat sensului ei"[2]. În calitate de limbaj al emoțiilor, muzica comunică, prin mecanismul asociației, ideile sale estetice, idei de rang inferior. Fiecare ton al muzicii desemnează „mai mult sau mai puțin, un afect al vorbitorului și îl produce simetric și în ascultător; acest afect trezește în el și ideea exprimată în limbă prin respectivul ton; și că, modulația fiind o limbă universală a senzației, inteligibilă pentru orice om, muzica îi folosește întreaga forță pe care o are ca limbă a afectelor, comunicând astfel, în mod universal, potrivit legilor asociației, ideile estetice care sînt legate firesc de ea"[3].

Încă o dată, ideile estetice ale muzicii nu oferă nici cultură, nici cunoaștere, în sensul în care Kant înțelegea cultura și cunoașterea, și pentru că nu sunt nici concepte, nici gânduri determinate, „forma combinării acestor senzații (armonia și melodia) este aceea care servește, în locul formei unei limbi, la comunicarea ideii estetice a unui tot coerent de gânduri inexprimabile, potrivit unei anumite teme, care constituie afectul dominant al piesei"[4].

După cum se vede, ideea estetică este comunicată prin forma unor combinări de senzații, pe un anume fond emoțional. E necesar, în viziunea lui Kant, un temei superior, care să atingă etajul reflexiv, și acest temei se află în raporturile matematice dintre frecvențele sunetelor, în forma acestora, în măsură să întemeieze frumusețea și să determine satisfacții estetice: „Comunicarea se realizează prin

[1] Idem.
[2] Idem.
[3] Idem.
[4] Idem.

intermediul unui acord proporţionat al senzaţiilor (care, întrucît se întemeiază în cazul tonurilor pe raportul numeric al vibraţiilor aerului, tonuri care sînt simultane sau succesive, poate fi exprimat matematic prin anumite reguli). Această formă matematică, deşi nu este reprezentată prin anumite concepte, este singura care determină satisfacţia pe care simpla reflexie asupra unei atari mulţimi de senzaţii, care se însoţesc reciproc sau se succed, o asociază cu jocul lor, ca o condiţie universal valabilă a frumuseţii lui; şi această formă este singura care permite gustului să-şi aroge dreptul de a se pronunţa anticipat asupra judecăţii oricui"[1].

Kant recunoaşte că matematica nu poate contribui cu nimic la farmecul şi emoţia pe care muzica le produce în conştiinţa receptivă, matematica „este doar condiţia indispensabilă (*conditio sine qua non*) a acelei proporţii a impresiilor, atît în legarea lor, cît şi în alternanţa lor, care face cu putinţă unirea lor într-un tot, fără ca ele să se distrugă reciproc, precum şi acordul lor care produce mişcarea şi activarea continuă a sufletului prin afectele care le corespund, deci desfătare"[2].

După ce stabileşte drept criteriu al valorizării artelor contribuţia lor la cultura sufletului şi aportul cognitiv adus de fiecare artă în procesul receptiv, urmează, în discursul kantian clasificator, momentul dramatic al situării muzicii, ca una care, agreabilă fiind, chiar dacă, din acest punct de vedere, printre primele arte, totuşi redusă la condiţia unui joc de senzaţii, cu mult depăşită de artele plastice, ocupând, kantian vorbind, cel din urmă loc: „dacă valoarea artelor frumoase este apreciată după cultura pe care o oferă sufletului, iar ca unitate de măsură este luată extinderea facultăţilor pe care facultatea de judecare trebuie să le unească în vederea cunoaşterii, atunci *muzica ocupă*

[1] Idem.
[2] Ibidem, pp. 223-224.

ultimul loc între artele frumoase (aşa cum ocupă poate primul loc între artele care sînt apreciate şi după caracterul lor agreabil), *întrucît ea este doar un joc de senzaţii.* În această privinţă, artele plastice se situează cu mult înaintea ei, căci, imprimînd imaginaţiei un joc liber dar totodată adecvat intelectului şi realizînd un produs care serveşte conceptelor intelectului drept vehicul durabil ce se recomandă prin sine însuşi, ele contribuie la unirea acestor concepte cu sensibilitatea, fără a dăuna urbanităţii facultăţilor de cunoaştere superioare"[1].

O comparaţie între arta muzicii şi artele plastice, sub raportul traseului pe care fiecare dintre ele îl urmează spre împlinire, pune în relief, dacă mai era nevoie, slăbiciunile muzicii. Această artă „porneşte de la senzaţii pentru a ajunge la idei nedeterminate", în timp ce artele plastice „de la idei determinate pentru a ajunge la senzaţii". Impresia produsă de acestea din urmă are durabilitate, în vreme ce impresia primeia este doar tranzitorie. În plus, „Imaginaţia poate rememora impresiile produse de artele plastice, ceea ce produce plăcere; impresiile produse de muzică fie că se şterg de tot, fie că devin mai curînd supărătoare decît agreabile dacă sînt repetate involuntar de imaginaţie"[2].

Şi ca şi cum, ultimul loc conferit muzicii n-ar fi fost de ajuns, Kant descoperă, totuşi nu fără temei, deşi termenul folosit este cam dur „o anumită lipsă de urbanitate", un mod, într-un fel agresiv de a se impune, prin specificul senzaţiilor auditive, şi celor care n-o doresc, aducând astfel atingere sentimentului lor de libertate: „Natura instrumentelor care o produc face ca sunetele ei să se răspândească mai departe decît este de dorit (în vecinătate), depăşind astfel limitele societăţii muzicale şi dăunînd libertăţii altora. Nu acelaşi lucru se

[1] Ibidem, p. 224.
[2] Idem.

întîmplă cu artele care vorbesc ochiului, căci, dacă nu vrem să primim impresia lor, putem întoarce privirea. Muzica se află într-o situație aproape identică cu aceea a plăcerii produse de un miros care se răspîndește pînă departe. Cel care își scoate din buzunar batista parfumată le impune tuturor celor din preajmă mirosul, împotriva voinței lor, și îi obligă să se desfete, dacă vor să respire"[1].

Cum am putea să comentăm, la sfârșitul acestei prezentări, erorile săvârșite de Kant în privința locului muzicii într-o schemă clasificatoare, discutabilă, altfel decât prin lipsa de sensibilitate muzicală, care nu l-a ajutat pe marele filosof să înțeleagă esența acestei arte. Dar mai întâi, Kant, nesesizând pe deplin specificul fiecărui limbaj artistic în parte și modul fiecăruia de a transmite mesajul, a procedat, mai puțin inspirat de data aceasta, la o ierarhizare a artelor frumoase în funcție de valoarea lor, fără să țină seama că fiecare artă își are propria valoare, că această valoare este unică și necomparabilă cu valoarea celorlalte arte și cu nimic altceva dintre produsele spiritului. A fost o încercare, semeață și riscantă din partea lui, dar o încercare, până la urmă, fertilă, de vreme ce, urmașul său, Hegel, mai atent și poate că mai sensibil la atracțiile ei, va acorda muzicii o altă situare în câmpul artelor și o cu totul altă prețuire.

[1] Idem.

Hegel despre întruparea spiritului romantic în muzică

În prelegerile sale de estetică ţinute la Heidelberg (în 1817 şi 1819) şi Berlin (în 1820/21, 1823, 1826 şi 1828/29), Hegel[1] a urmărit includerea artei în sistemul formelor de manifestare ale spiritului. Să reţinem din structura *Prelegerilor* sale existenţa a trei forme istorice ale artelor: *arta simbolică* (antic-orientală), cuprinzând în special arhitectura egipteană, *arta clasică* (antic-elină), în care a inclus îndeosebi sculptura greacă şi *arta romantică* (creştin-medievală şi modernă) în care a inclus artele mai accentuat spiritualizate: pictura, muzica şi poezia[2].

Potrivit modului său de a privi dezvoltarea diferitelor arte, Hegel a pornit deci de la arhitectură, arta cea mai puţin completă, către sculptură, artă care ţine de modul de exprimare clasic, până la pictură, care deschide domeniului romanticului, unde se regăseşte alături de muzică şi poezie. În timp ce în pictură „încă *forma exterioară* este mijlocul prin care se revelează interiorul, dar acest interior este *subiectivitatea particulară* ideală", iar magia culorilor fiind, oricum, de natură spaţială, în cazul muzicii are loc suprimarea întregii

[1] Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1770-1831), cel mai de seamă reprezentant al filosofiei clasice germane. Maestru al dialecticii moderne, Hegel a oferit o largă deschidere spre interpretarea dialectică a lumii în operele sale principale: *Fenomenologia spiritului* (1807), *Ştiinţa logicii* (1812-1816), *Enciclopedia ştiinţelor filosofice* (1817), *Prelegeri de estetică*, *Prelegeri de istorie a filosofiei* (1805-1839), *Prelegeri de filosofia istoriei* (1837), *Prelegeri de filosofia religiei* (1832). Vezi *Dicţionar de filozofie*, ed. cit.

[2] Vezi în acest sens *Dicţionar de estetică generală*, coordonare lexicografică Valeriu Şuteu, Bucureşti, Editura Politică,1972.

spaţialităţi şi se realizează o „completă retragere în subiectivitate atît cît priveşte interiorul, cît şi exteriorizarea”[1].

Conţinutul muzicii este domeniul lumii subiective, pe care nu-l exteriorizează în ceva care să dobândească o existenţă obiectivă în sine. Materialul ei sensibil, renunţând la exterioritate, se pune în stare de vibraţie, rezultatul acesteia fiind sunetul. Muzica, „formează centrul propriu-zis al acelei reprezentări artistice care îşi ia subiectivul ca atare atît ca conţinut, cît şi ca formă, întrucît, ca artă, ea comunică fără îndoială interiorul, dar rămâne *subiectivă* chiar în obiectivitatea ei, adică exteriorizarea pentru care se hotărăşte ea n-o lasă să devină liberă pentru sine, să devină o formă de existenţă subzistentă liniştită în sine, cum face arta plastică, ci o suprimă pe aceasta ca obiectivitate şi nu îngăduie exteriorului să-şi însuşească ca exterior o existenţă concretă, fermă în raport cu noi”[2].

Contemporanul lui Beethoven s-a oprit mai întâi la analiza materialului sonor pentru a-i demonstra natura sa ideală, cea mai potrivită cu natura lumii lăuntrice pe care o exprimă. O dată cu materialul ei sensibil, *sunetul*, muzica „părăseşte elementul figurativ exterior”, şi impune, pentru sesizarea sa auzul, „care este de natură şi mai ideală decât vederea”. Spre deosebire de alte tipuri de contemplare, „urechea aude, fără a se îndrepta practic spre obiecte, rezultatul acelei vibrări interioare a corpului prin care nu mai apare figura materială, calmă, ci primul mod mai ideal al sufletescului”[3]. Materialul sonor, sunetul, este, comparativ cu materialul artelor plastice, o entitate abstractă, o exterioritate care se nimiceşte pe sine „în naşterea sa prin însăşi existenţa sa”, fapt ce corespunde

[1] Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. II, traducere de D. D. Roşca, Bucureşti, Editura Academiei, 1966, p. 285.
[2] Ibidem, p. 286.
[3] Idem.

„subiectivității interioare, întrucât sunetul – care este în sine şi pentru sine deja ceva de natură mai ideală decât corporalitatea subzistentă pentru sine în mod real – renunță şi la această existență, devenind în felul acesta *mod de exteriorizare adecvat interiorului* (s. n.)"[1].

Demonstrația hegeliană avansează spre indicarea particularității sunetului muzical care, neputând primi forme ale obiectelor, nu-i rămâne decât să înfățişeze mişcările vieții noastre subiective pure: „Piatra şi culorile primesc în sinea lor formele unei extinse şi multiforme lumi a obiectelor şi le înfățişează pe acestea potrivit existenței lor reale. Tonurile nu pot face acest lucru. De aceea, exprimării muzicale i se potriveşte numai interiorul cu totul lipsit de obiect, subiectivitatea abstractă ca atare. Aceasta este eul nostru cu totul gol, eul fără vreun alt conținut. Din această cauză, principala sarcină a muzicii va fi să lase să răsune nu obiectivitatea însăşi, ci, dimpotrivă, felul în care este mişcat în sine eul cel mai intim potrivit subiectivității sale şi sufletului ideal al lui"[2].

Astfel stând lucrurile, mesajul muzicii „se adresează interiorității subiective celei mai intime"[3], muzica rămânând arta stărilor afective care determină sentimente. Şi pictura poate, prin figurații, să exprime „viața interioară şi mişcările ei, dispozițiile şi pasiunile inimii, situațiile, conflictele şi destinele sufletului, dar ceea ce avem înaintea noastră în tablouri sînt fenomene obiective față de care eul contemplator rămâne distinct, ca eu interior. Poți să te scufunzi şi să te adânceşti oricât de mult în subiectul, situația, caracterul şi formele unei statui sau ale unui tablou, să admiri opera de artă respectivă, să te însufleteşti peste măsură admirînd-o, să ți se umple pînă la margini sufletul de ea, nimic nu poate face ca aceste opere de artă să nu fie şi

[1] Ibidem, pp. 286-287.
[2] Ibidem, p. 287.
[3] Idem.

să nu rămână obiecte subzistente pentru sine, obiecte față de care noi nu putem depăși raportul de contemplare"[1].

Spre deosebire de artele plastice, în muzică această distincție separatoare dispare. Exteriorizarea care este în același timp și exterioritate devine comunicare și evanescență. Ceea ce s-a pierdut în spațiul fizic trebuie să rămână în forul lăuntric, ca impresie, de unde să continue să răsune. Conținutul muzicii „este subiectivul în sine însuși, iar exteriorizarea nu duce nici ea la o obiectivitate care *să rămână* spațială, ci, prin plutirea ei liberă și lipsită de consistență, se arată a fi o comunicare care, în loc să aibă subzistență pentru sine însăși, trebuie să fie susținută numai de interiorul subiectiv și nu trebuie să existe decît pentru interiorul subiectiv. Astfel, tonul este, fără îndoială, o exteriorizare și o exterioritate, dar o exteriorizare care, tocmai prin faptul că este exterioritate, se suprimă îndată pe sine. Abia a prins-o urechea și deja această exterioritate a amuțit; impresia care trebuie să aibă loc aici se interiorizează îndată; tonurile răsună numai în străfundul sufletului, a cărui subiectivitate ideală este cuprinsă și pusă în mișcare"[2].

Vorbind despre caracterul general al muzicii, „artă cu adevărat romantică"[3], Hegel face o comparație, „mai de aproape" cu arhitectura, arta clăditului, prefigurând, din punctul nostru de vedere, *ideea de construcție a muzicii*, prin legile și regularitățile pe care această idee le presupune, atât în ceea ce privește arta compoziției, cât și pe cea a interpretării. Arhitectura , constată Hegel, „nu-și ia formele sale din ceea ce este dat, ci din invenția spirituală pentru a le da figură în parte potrivit legilor gravitației, în parte conform regulilor simetriei și euritmiei. Același lucru îl face muzica în domeniul său, întrucît, pe

[1] Idem.
[2] Idem.
[3] Ibidem, p. 289.

de o parte, ea ascultă de legile armoniei tonurilor independent de expresia sentimentului, legi ce se bazează pe raporturi cantitative, iar pe de altă parte ea se supune adesea formelor regularității și simetriei"[1]. Hegel a înțeles caracteristica muzicii de a fi *expresie a vieții subiective* și *rigoare*, două aspecte care se presupun și se opun. În arta muzicii stăpânește „cea mai profundă intimitate a sufletului, precum și intelectul cel mai riguros, astfel încât ea îmbină în sine două extreme, care devin ușor independente una față de cealaltă. Mai ales prin această autonomizare dobîndește muzica un *caracter arhitectonic* (s. n.), cînd, eliberată de funcțiunea de a exprima sufletul, își construiește, plină de invenție și potrivit legilor muzicale, un edificiu de tonuri pe seama ei însăși"[2].

În privința materialului utilizat de fiecare dintre cele două arte, arhitectura recurge la „masa sensibilă grea", instalându-și creațiile „durabil în forme simbolice, pentru intuiția externă", în timp ce muzica, prin natura sunetului, „se eliberează pe sine din materia spațială", se articulează ca o lume și pătrunde, pe calea simțului auditiv, „în interiorul sufletului", determinând sentimente[3]. La fel sculptorul, în actul creator, dă „corp concret generalului reprezentării", în timp ce muzicianul, nefăcând nici el abstracție de orice conținut îl găsește fie într-un text, fie, mai independent, într-o oarecare dispoziție sufletească care ia forma unei teme muzicale, urmând să fie, mai departe, dezvoltată: „adîncirea muzicianului în conținut devine în loc de plăsmuire spre exterior o revărsare a sa în sine însuși și, în unele domenii ale muzicii, chiar o reconfirmare că el, ca artist, este independent de conținut"[4]. Cu acest prilej, observând că dacă „în

[1] Ibidem, p. 290.
[2] Idem.
[3] Idem.
[4] Ibidem, p. 291.

general putem considera activitatea în domeniul frumosului ca pe o liberare a sufletului"[1], Hegel face o subliniere importantă pentru înțelegerea ființei muzicii și a virtuților sale catartice, în sensul în care arta muzicii potențează libertatea interioară „la cel mai înalt nivel"[2].

Un interes deosebit îl prezintă, în discursul estetic hegelian, analiza relației muzicii cu poezia. Comparându-l, mai încolo, cu sunetul muzical, sunetul cuvântului poetic, crede Hegel, nu este considerat a fi un elaborat al măiestriei: „sunetul articulat al organului vorbirii omenești este degradat la rang de simplu semn verbal, primind din această cauză numai valoarea de a fi o indicare de reprezentări, lipsită pentru sine de semnificație", altfel spus, fiindcă gândim în cuvinte fără a avea nevoie, pentru conținutul spiritual al reprezentărilor, de sunetele limbii, aceste sunete rămân „în general o existență sensibilă independentă"[3].

În deosebire de poezie, *muzica* „nu degradează tonul făcând din el sunet al limbii", ca în discursul poetic, ci face din sunet un element propriu și care, în plus, neservind simplei indicări, devine un scop esențial. Mai ales când se desprinde de „conținuturi limpezi luate ca atare", muzica se retrage în propriul său element[4].

Apropiindu-se, e drept că nu prea mult, de Kant, Hegel ajunge la încheierea că, retrasă în sine, a pierdut din „puterea ei asupra interiorului întreg, întrucât plăcerea pe care o poate oferi nu se adresează decât uneia dintre laturile artei, anume numai interesului pentru elementul pur muzical al compoziției și pentru virtuozitatea ei, latură care privește numai pe cunoscători și mai puțin interesul artistic general omenesc"[5]. Muzica, „în măsura în care vrea să se mențină

[1] Idem.
[2] Ibidem, p. 292.
[3] Ibidem, p. 294.
[4] Ibidem, pp. 294-295.
[5] Ibidem, p. 295.

independentă în propriul său domeniu", trebuie să renunțe la obiectivitatea poeziei, care aduce în fața conștiinței intuiții și reprezentări din care imaginația trebuie să plăsmuiască o lume. Lumea sunetelor muzicale se află în relație cu lumea sentimentelor și cu mișcările vieții sufletești[1] și, când opusul muzical a țâșnit din adâncurile sufletului este capabilă de a acționa asupra sensibilității receptive pe măsura conținutului său afectiv[2]. Sentimentele pe care o asemenea muzică, potrivit propriei sale naturi, le activează în noi se dezvoltă mai departe „ca intuiții și reprezentări mai precise, înfățișînd prin aceasta conștiinței caracterul determinat al impresiilor afective în forma unor intuiții mai ferme și a unor reprezentări mai generale"[3]. Dar acestea sunt reprezentările și intuițiile noastre, e drept că sub impulsul opusului muzical, dar nu produse nemijlocit de acesta. Deși nu poate atinge „interioritatea sufletească a muzicii", poezia „exprimă înseși sentimentele, intuițiile și reprezentările și este capabilă să ne dea și imaginea unor obiecte exterioare"[4].

Despre relația muzicii cu poezia întâlnim idei interesante și profunde. Hegel înțelege perfect esența acestei relații atunci când spune că „înăuntrul acestei legături dintre muzică și poezie, preponderența uneia dintre aceste arte o dezavantajază pe cealaltă".

Atunci când textul este o operă cu „o valoare absolut de sine stătătoare, el nu trebuie să aștepte decât un sprijin neînsemnat din partea muzicii"[5]. Bunăoară, în corurile dramelor antice, muzica avea un rol secundar, de acompaniament.

În cazul în care, dimpotrivă, muzica are o poziție independentă, textul poetic poate fi superficial, oprindu-se „la sentimente generale și

[1] Idem.
[2] Ibidem. pp. 295-296.
[3] Ibidem, p. 296.
[4] Idem.
[5] Idem.

la reprezentări rămase pe plan general"[1]. În consecință, „Cîntecele, ariile de operă, textele oratoriilor etc. pot fi deci, în ceea ce privește realizarea lor poetică, slabe și relativ mediocre; cînd muzicianul urmează să-și păstreze liber cîmpul de activitate, poetul nu trebuie să dorească să fie admirat ca poet"[2]. El găsește că, asociate cu muzica, poeziile lui Schiller se dovedesc greoaie și neapte. În muzica religioasă, textul, un credo cunoscut sau versete din psalmi „nu trebuie privite decît ca motiv pentru un comentariu muzical"[3].

Și despre conținutul particular al muzicii întâlnim în estetica hegeliană observații juste. Indiferent dacă este asociată cu un text determinat sau este pură, muzica, dintre toate artele, „are cea mai mare posibilitate să se elibereze nu numai de orice text real, ci și de exprimarea oricărui conținut determinat pentru a se mulțumi numai cu o desfășurare încheiată în sine de combinații, de variații, contraste și acorduri"[4]. În cazul acesta, muzica rămâne fără semnificație, și, lipsindu-i „conținutul spiritual și expresia lui", n-ar mai putea fi socotită printre arte. Pentru a se împlini ca artă autentică, în configurația sensibilă a sunetelor trebuie „exprimat ceva de natură spirituală...indiferent dacă acest conținut ca atare primește o semnificație mai precisă prin cuvinte sau dacă, în chip mai neprecis, acesta trebuie să fie simțit din tonuri și din relațiile armonice și însuflețirea lor melodică"[5].

Hegel a intuit exact fenomenul pe care muzica îl poate exprima cel mai bine, *dinamica vieții sufletești*. De aceea, consideră el, „sarcina muzicii e de a elabora pentru spirit orice conținut în felul în care acesta devine viu în sfera *interiorității subiective*. A face să

[1] Idem.
[2] Ibidem, p. 297.
[3] Idem.
[4] Ibidem, pp. 297-298.
[5] Ibidem, p. 298.

răsune în tonuri pentru sine această viaţă şi mişcare învăluite în ele însele sau a o asocia la cuvinte exprimate şi la reprezentări şi a scufunda reprezentările în acest element spre a le produce din nou pentru sentiment şi simpatie este sarcina grea care trebuie atribuită muzicii"[1]. Prin desfăşurările sale, discursul muzical trebuie să-i reveleze lumii subiective propria sa dinamică, trăirile, mişcările intime şi momentele de viaţă subiectivă unice: „interioritatea ca atare este forma în care e capabilă muzica să-şi cuprindă conţinutul, fiind prin aceasta în stare să primească tot ceea ce în general poate intra în interior şi mai cu seamă tot ceea ce poate îmbrăca forma sentimentului"[2]. Nu-i este îngăduit muzicii să lucreze pentru intuiţie, în sensul, probabil, de a înfăţişa ceva ca nişte obiecte ale experienţei senzoriale, „ci ea trebuie să se mărginească să facă sesizabilă interiorului interioritatea, fie că această artă vrea să facă să pătrundă în adîncurile sufletului profunzimea interioară substanţială a unui conţinut oarecare, fie că preferă să înfăţişeze viaţa şi mişcarea unui conţinut într-un interior *subiectiv* singular, încît această intimitate subiectivă însăşi devine pentru ea adevăratul său obiect"[3]. O primă particularizare a interiorităţii este, desigur, sentimentul, în toate formele sale particulare, cu toate nuanţele, de la bucurie, frică, până la cucernicie şi iubire, dar el „rămîne totdeauna numai veşmîntul învelitor al conţinutului, şi această sferă este aceea pe care o pretinde muzica"[4]. Sunetul nu câştigă consistenţă în figuri spaţiale, el aparţine mai degrabă „domeniului ideal al timpului"[5]. Chiar unită cu poezia, muzica nu poate reda reprezentări şi cugetări „aşa cum sînt ele cuprinse ca reprezentări şi cugetări de către conştiinţa de sine", muzica

[1] Idem.
[2] Idem.
[3] Idem.
[4] Ibidem, p. 299.
[5] Ibidem, p. 300.

trebuie „sau să trezească, în legătură cu natura simplă a unui conținut, sentimente prin relații între tonuri înrudite cu raporturile interioare ale acestui conținut, sau atunci să caute să exprime, prin tonurile ei care însoțesc poezia interiorizînd-o, chiar acel sentiment pe care-l poate trezi conținutul de intuiții și reprezentări în spiritul simpatetic precum și cel care are reprezentări"[1]. Specificul și misiunea muzicii nu e să treacă la considerații intelectuale sau să se disperseze în intuiții izolate, ci „să trăiască în intimitatea și în nesondatele adîncimi ale sentimentului. Căci tocmai această sferă, simțul intern, abstracta percepere a ta însuți, este ceea ce prinde muzica"[2].

Există și o altă latură a muzicii care o particularizează în raport cu artele plastice. *Sculptura* conferă operelor sale o existență exterioară, spațială, motiv pentru care opera sculpturală, ca obiect al intuiției, „își păstrează cea mai mare independență"[3]. O operă *picturală* „intră deja într-o legătură mai strânsă cu cel ce îl contemplă", pe de o parte, din cauza conținutului mai subiectiv înfățișat, pe de altă parte, datorită simplei aparențe de realitate pe care o oferă, dovedind, prin aceasta, o existență numai pentru subiectul contemplator. Cu toate acestea, „și în fața unei picturi ne mai rămîne o relativă libertate și independență, întrucît continuăm să avem de-a face cu un obiect existent în afara noastră, obiect cu care luăm contact numai prin intuiție și care numai astfel acționează asupra senzației și reprezentării"[4].

Și în cazul *operei de artă muzicală* se face simțită o oarecare distincție între ea și subiectul care o gustă, dar această opoziție nu se amplifică, precum în opera de artă plastică, spre a dăinui în spațiu ca

[1] Idem.
[2] Ibidem, p. 301.
[3] Idem.
[4] Idem.

obiect al intuiției, „ci, dimpotrivă, opoziția aceasta își volatilizează existența ei reală, transformîndu-se în nemijlocita curgere temporală"[1].

Hegel mai observă că, în *poezie*, materialul exterior se află despărțit de conținutul spiritual și unde reprezentarea se dezvoltă într-un fel mai liber față de sonoritățile limbajului, ceea ce nu se întâmplă în cazul operei muzicale, unde expresia muzicală are drept conținut interiorul (lumea trăirilor subiective) și sunetul, datorită evanescenței sale, nu se concretizează în figuri spațiale. Spre deosebire de operele sculpturii, picturii și poeziei, cu diferențele indicate mi înainte, „muzica pătrunde cu mișcările ei direct la sediul interior al tuturor mișcărilor sufletului. Din această cauză, ea tulbură conștiința, care nu se mai găsește în fața nici unui obiect și, odată cu pierderea acestei libertăți, este răpită ea însăși de curentul năvălitor al tonurilor"[2].

În cadrul analizei raportului dintre mijloacele muzicale de exprimare și conținutul lor, Hegel distinge între ceea ce numește el muzică acompaniatoare, când textul muzical însoțește un text poetic, și muzica pură, instrumentală.

În cadrul muzicii cu text, este pusă în lumină întreaga complexitate a unui asemenea discurs muzical și semnalate, și cu acest prilej, dificultățile pe care le implică procesul asocierii muzicii cu textul. Aici vocea, cântând, exprimă totodată și cuvinte „care indică reprezentarea unui conținut determinat, încît acum muzica, fiind cuvînt *cîntat*, - cînd cele două laturi, tonul și cuvîntul, nu trebuie să fie indiferente unul față de altul și rupte unul de celălalt -, nu poate avea decît sarcina să facă expresia muzicală adecvată acestui *conținut* (în măsura în care ea e capabilă de așa ceva), conținut adus ca *atare* în

[1] Idem.
[2] Ibidem, p. 302.

fața reprezentării noastre conform modului său de a fi mai precis determinat şi nemaiaparţinînd sentimentului mai nedeterminat. Dar întrucît, cu toată această unire, conţinutul reprezentat este ca text perceptibil şi lizibil pentru sine, deosebindu-se din această cauză chiar şi pentru reprezentare de expresia muzicală, muzica adăugată la un text devine prin aceasta *acompaniatoare* (s. n.)"[1]. Ea posedă „ceea ce trebuie să exprime în afara sa şi ea se referă, prin urmare, în expresia ei la ceva ce nu-i aparţine ca muzică, ci aparţine unei arte străine, poeziei"[2]. Cealaltă categorie de muzică este ruptă de un asemenea conţinut „gata ca atare şi se *autonomizează* în propriul ei cîmp, încît sau încorporează acel conţinut direct în melodii şi în prelucrarea lor armonică – dacă în general mai vrea să aibă de-a face cu vreun conţinut determinat oarecare -, sau ştie să se mulţumească şi cu sunetul şi răsunetul absolut independente ca atare şi cu figurarea armonică şi melodică a acestora"[3].

Nesesizând că în cadrul muzicii vocale unitatea discursului înseamnă o asemenea alianţă a cuvântului cu muzica încât componentele nu mai funcţionează ca entităţi separate, ci ca un întreg artistic distinct de cele două, Hegel ajungea la încheierea că muzica gustată pentru sine, ca artă independentă, „nu poate fi muzica vocală acompaniatoare, care rămâne legată de text, ci muzica *instrumentală*"[4]. Pe de altă parte, mai există şi un motiv de natură, să-i spunem metafizică, derivat din *principiul muzicii*, constituit din interioritatea subiectivă, subiectivitatea ca atare, care „nu este determinată prin nici un conţinut ferm". Pentru ca această subiectivitate să fie pe deplin satisfăcută, muzica „trebuie să se

[1] Ibidem, p. 332.
[2] Ibidem, p. 350.
[3] Ibidem, p.332.
[4] Ibidem, p. 351.

libereze de texte în prealabil date şi să-şi scoată exclusiv din ea însăşi conţinutul, mersul şi modul expresiei, unitatea şi desfăşurarea operei sale, realizarea unei idei principale, intercalarea şi ramificarea în formă de episoade a altor idei etc. şi, întrucît aici semnificaţia întregului nu este exprimată în cuvinte, să se limiteze la mijloace pur muzicale"[1]. Satisfacerea valenţelor subiectivităţii, pentru care este destinată, are loc în condiţiile atingerii treptei purităţii sale, iar pentru aceasta, „dacă muzica vrea să fie pur muzicală, ea trebuie să îndepărteze din cuprinsul său acest element care nu-i este propriu şi să se libereze complet, în starea sa de libertate deja integrală, de caracterul determinat al cuvîntului"[2].

Un argument de natură temporală vine să consolideze raportul caracterului muzicii cu natura vieţii sufleteşti. Pornind de la constarea, care se verifică în diferite situaţii concrete în care este implicată muzica în conştiinţa receptivă, a legăturii interiorului subiectiv cu timpul, care constituie elementul general al muzicii, filosoful extrage o concluzie pe cât de ingenioasă, pe atât de justă, prin care, pe baza timpului comun, al sunetului şi al eului, sunetul pătrunde în eu, iar desfăşurările muzicale, corespunzând anumitor sentimente, consolidează această pătrundere: „Eul este în timp, iar timpul este existenţa însăşi a subiectului. Cum însă timpul şi nu spaţialitatea ca atare dă elementul esenţial în care tonul cîştigă existenţă ca valoare muzicală şi cum *timpul tonului este totodată şi timpul subiectului* (s. n.), tonul pătrunde deja şi pe această bază a lui în eul intim, îl prinde pe acesta potrivit celei mai simple existenţe a lui *şi-l pune în mişcare prin mijlocirea mişcării temporale şi prin ritmul ei* (s. n.), în timp ce figuraţia ulterioară a tonurilor, ca expresie a unor sentimente, mai

[1] Ibidem, p. 350.
[2] Idem.

adaugă în afară de aceasta o realizare mai determinată pentru subiect, prin care acesta este de asemenea mişcat şi răpit"[1]. Dar, adaugă Hegel, pentru ca muzica să-şi poată produce întregul său efect, trebuie să fie animată de un conţinut care ţine de anumite sentimente exprimate prin sunete.

O ultimă observaţie se referă la caracterul evanescent al opusului muzical şi la particularitatea comunicării sale. Spre deosebire de alte opere de artă care posedă pentru sine o subzistenţă obiectivă care le asigură un caracter durabil, precum construcţiile, statuile, tablourile, „opera de artă muzicală are nevoie, în parte din cauza acestei existenţe momentane a tonurilor, de *reproducere* mereu repetată"[2]. Hegel a înţeles şi motivul mai adânc, de esenţă, al reproducerii, faptul că, întrucât reflectă fondul nostru subiectiv, lucrarea muzicală trebuie executată de fiecare dată de un interpret care, exprimând conţinutul muzical stabilit de compozitor, se exprimă şi pe sine şi îl implică şi pe ascultător în acest proces de exprimare. Altfel spus, în cuvintele filosofului, "Întrucît însuşi interiorul subiectiv este acela care îşi ia ca conţinut muzica cu scopul de a se exterioriza nu ca figură exterioară şi ca operă existentă în chip obiectiv, ci ca interioritate subiectivă, exteriorizarea şi trebuie să se prezinte ca nemijlocit comunicare a unui *subiect viu*, în care acesta îşi pune întreaga sa interioritate. Aşa se întîmplă mai ales în cîntecul produs de vocea umană, dar relativ şi în muzica instrumentală care nu poate fi executată decît de artişti exersaţi, de dexteritatea lor vie, atît spirituală, cît şi tehnică.

Numai datorită acestei subiectivităţi a realizării operei de artă muzicale devine completă semnificaţia subiectivului în muzică, dar subiectiv care în această direcţie se poate şi izola ca extremă

[1] Ibidem, p. 304.
[2] Ibidem, p. 306.

unilaterală, încît virtuozitatea subiectivă a reproducerii ca atare devine centrul unic şi conţinutul plăcerii estetice"[1].

Hegel a înţeles că misiunea interpretului genial se află dincolo de simpla reproducere a unui text muzical, el este un creator în adevăratul înţeles al cuvântului, nu numai în sensul că dă viaţă opusului, ci şi prin aceea că adânceşte ceea ce trebuie adâncit şi adaugă ceea ce trebuie adăugat: „genialitatea nu se limitează la simpla executare a ceea ce este dat, ci se lărgeşte în sensul că *artistul* executant compune el însuşi în cursul recitalului, întregeşte ceea ce lipseşte, adînceşte ceea ce e mai puţin adânc, dă mai mult suflet părţilor lipsite de suflet, înfăţişîndu-se în felul acesta pur şi simplu ca independent şi creator"[2].

Reflecţiile lui Hegel despre arta muzicii sunt, aşa cum am văzut, dintre cele mai interesante şi profunde. Prin modul cum a formulat problemele muzicii şi prin soluţiile oferite acestor probleme, Hegel a pledat pentru recunoaşterea capacităţii limbajului muzical de a semnifica prin sine, de a comunica nemijlocit adevăruri profunde despre mişcările intime, altfel de neexprimat, ale vieţii noastre subiective.

[1] Idem.
[2] Ibidem, p. 355.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Schopenhauer despre metafizica muzicii

Considerațiile de natură estetică fac parte integrantă, la Schopenhauer, din marea sa construcție metafizică[1]. În sistemul artelor, văzute de filosof ca realizări superioare ale omului, misiunea estetică constă în exprimarea voinței[2] obiectivate: „Scopul tuturor artelor este acela de a stimula omul să cunoască Ideile. Ele reușesc să facă acest lucru prin reproducere de obiecte particulare (operele de artă nu sunt altceva) și printr-o modificare corespunzătoare a subiectului cunoscător. Artele nu obiectivează deci voința în mod direct, ci prin intermediul Ideilor"[3].

Reprezentând încoronarea tuturor celorlalte arte, cu o superioară capacitate de exprimare a înțelesurilor ultime, *muzica* ocupă, în estetica schopenhaueriană, un loc special: „Ea se situează cu totul în afara celorlalte arte. Nu mai putem găsi în ea copia, reproducerea Ideii de existență, așa cum se manifestă ea în lume; iar pe de altă parte este o artă atât de elevată și de admirabilă, atât de propice pentru a impresiona sentimentele noastre cele mai intime, atât de profund și de

[1] Arthur Schopenhauer (1788-1860), important filosof german. În opera sa principală, *Lumea ca voință și reprezentare* (două volume, 1819-1842), prezintă o concepție idealist voluntaristă, bazată pe tezele idealismului subiectiv (în special teza „lumea este reprezentarea mea", care implică aprecierea realității, în spiritul budismului, drept o iluzie) cu afirmații fundamentale de natură idealist obiectivă. Vezi *Dicționar de filozofie*, ed. cit.

[2] În metafizica schopenhaueriană, voința este lucrul în sine, esența tuturor fenomenelor. Forțele naturii întruchipează obiectivări particulare ale acestei voințe, evoluând de la formele elementare spontane la cele conștiente. Vezi în acest sens *Dicționar de filozofie*, ed. cit.

[3] Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voință și reprezentare*, vol. I, traducere de Emilia Dolcu, Viorel Dumitrașcu, Gheorghe Puiu, Iași, Editura Moldova, 1995, pp. 277- 278.

în întregime înţeleasă, asemănătoare unei limbi universale care nu este mai prejos în ceea ce priveşte claritatea decât intuiţia însăşi"[1].

Din perspectiva genezei şi efectelor sale asupra conştiinţei celui ce o receptează, particularitatea muzicii în raport cu celelalte arte constă în aceea că nu este „o manifestare a ideilor sau gradelor de obiectivare a voinţei, ci *expresia directă a voinţei însăşi* (s. n.). De aici provine *acţiunea imediată exercitată de ea asupra voinţei* (s. n.), adică asupra sentimentelor, pasiunilor şi emoţiilor ascultătorului, pe care nu-i este greu să-l exalte sau să-l transforme"[2].

Dacă celelalte arte obiectivează voinţa nu în mod direct, ci prin mijlocirea ideilor, şi dacă lumea nu este decât multiplicarea infinită prin forma acelui *principium individuationis*[3], singura formă la îndemâna individului ca individ, atunci muzica, mergând dincolo de idei „este complet independentă de lumea fenomenală; ea o ignoră total şi ar putea întrucâtva să continue să existe chiar şi atunci când universul nu ar mai exista; nu acelaşi lucru se poate spune despre celelalte arte. Muzica , într-adevăr, este o obiectitate, o copie la fel de imediată a întregii voinţe precum este lumea, precum sunt Ideile înseşi al căror fenomen multiplu constituie lumea obiectelor individuale. Ea nu este deci, precum celelalte arte, o reproducere a Ideilor, ci o reproducere a voinţei în aceeaşi calitate ca şi Ideile înseşi. De aceea influenţa muzicii este mai puternică şi mai pătrunzătoare decât aceea a celorlalte arte; acestea nu exprimă decât umbra, pe când *ea vorbeşte despre fiinţă* (s. n.). Şi deoarece voinţa care se obiectivează atât în Idee, cât şi în muzică este aceeaşi, deşi în mod diferit în fiecare dintre ele, trebuie să existe nu o asemănare directă, dar totuşi un paralelism,

---

[1] Ibidem, p. 276.
[2] Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voinţă şi reprezentare*, vol. III, ed. cit., p.256.
[3] *Principiul individualizării*, principiu intrinsec al individualului, ceea ce dă raţiunea individualităţii sale ireductibile. Vezi în acest sens *Dicţionar de filozofie*, ed. cit., p. 730.

o analogie între muzică şi idei, ale căror fenomene multiple şi imperfecte formează lumea vizibilă"[1]. Prin muzica sa, compozitorul, într-o manieră iraţională, „revelează esenţa intimă a lumii, el se face interpretul înţelepciunii celei mai profunde şi într-o limbă pe care raţiunea sa nu o înţelege[2].

Schopenhauer a fost nemulţumit de modul de abordare al muzicii de către Leibniz, exprimat prin definiţia, justă din punctul său de vedere, ca *exerciţiu aritmetic ocult al unui suflet care nu ştie să numere*[3], atâta vreme cât această definiţie surprinde sensul exterior, imediat aparent, învelişul. Dacă muzica s-ar rezuma doar la atât, nu ne-ar da, credea Schopenhauer, „decât plăcerea unei probleme căreia i se află soluţia exactă, dar nu în acesta constă acea bucurie profundă care, o simţim, ne emoţionează până în adâncurile fiinţei noastre[4].

O definiţie a muzicii dintr-un punct de vedere mult mai înalt, care este cel al metafizicii voinţei, impune o modificare a termenilor de mai sus, în următorul mod: *muzica este exerciţiul metafizic ocult, al unui suflet cere nu ştie să filosofeze*[5]. A şti înseamnă a cuprinde lucrurile în noţiuni abstracte, or muzica, prin melodia şi armonia sa, figurează „o filosofie pur morală", care nu-şi pune problema să explice natura[6].

Considerând muzica din perspectivă estetică, Schopenhauer îşi propune să examineze efectul estetic al acestei arte, fiind convins că „trebuie să recunoaştem în muzică o semnificaţie mai generală şi mai profundă, în raport cu esenţa lumii şi propria noastră esenţă; în această privinţă, proporţiile matematice la care o putem reduce nu mai sunt ele

[1] Ibidem, vol. I, p. 278.
[2] Ibidem, p. 281.
[3] *Exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*, Leibniz, *Scrisori*, colecţia Kortholt: Scrisoarea 154 (n. a).
[4] Ibidem, vol. I, p. 276.
[5] *Musica est exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi*, ibidem, p. 285.
[6] Ibidem, p. 286.

însele decât un simbol, departe de a fi realitatea simbolizată. Ea trebuie să aibă cu lumea, într-un fel, raportul care există între reprezentant şi reprezentat; între copie şi model; analogia cu celelalte arte ne permite să susţinem aceasta, căci toate au acest caracter, iar acţiunea lor este aceeaşi cu aceea pe care o exercită asupra noastră în ansamblul său; dar în cea din urmă această acţiune este mai puternică, mai rapidă, mai infailibilă şi mai necesară"[1]. Acest raport trebuie să aibă o mare precizie, iar precizia derivă din rigoarea regulilor, care-i şi asigură inteligibilitate": „Raportul de la copie la model pe care îl are ea cu lumea trebuie să fie foarte intim, infinit de exact şi foarte precis, căci oricine o înţelege fără greutate, iar exactitatea sa este dovedită de faptul că ea poate fi redusă la reguli foarte riguroase, putându-se exprima prin cifre, şi de care nu se poate îndepărta fără a înceta să mai fie muzică. Totuşi, este foarte dificil de sesizat punctul comun al lumii şi al muzicii, raportul de imitaţie sau de reproducere care le uneşte. Omul a făcut mereu muzica, fără să-şi dea seama de acest lucru; se mulţumea să o înţeleagă imediat, fără a căuta să înţeleagă într-un mod abstract cauza acestei inteligibilităţi imediate"[2]. Într-adevăr, muzica reprezintă mijlocul de a face perceptibile anumite raporturi numerice raţionale şi iraţionale, „dar nu, ca aritmetica, cu ajutorul conceptelor abstracte, ci printr-o cunoaştere imediată, simultană şi sensibilă"[3]. Natura imitaţiei care pune muzica în raport cu lumea are doar o întemeiere subiectivă, altminteri greu de dovedit, fiind vorba de o artă reprezentativă iar lumea, „prin natura sa nu poate face niciodată obiectul unei reprezentări", încât muzica ne apare „drept copia unui model care el însuşi nu poate fi niciodată reprezentat în mod direct"[4].

---

[1] Ibidem, pp. 276-277.
[2] Ibidem, p. 277.
[3] Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voinţă şi reprezentare*, vol. III, ed. cit., p.259.
[4] Ibidem, vol. I, p. 277.

Cât despre conținutul subtil al muzicii, Schopenhauer, susține că ea, neexprimând niciodată fenomenul, ci esența fenomenului, voința însăși, muzica „nu exprimă o bucurie sau alta, o durere sau alta, o suferință sau alta, înfricoșare, încântare, veselie sau liniște sufletească. Ea descrie bucuria însăși, suferința însăși și toate celelalte sentimente...în mod abstract. Ea ne dă esența lor fără nici un accesoriu și, prin urmare, fără motivele lor. Și totuși, o înțelegem foarte bine, deși ea nu este decât o subtilă chintesență. De aici provine faptul că imaginația este trezită cu atâta ușurință prin muzică. Fantezia noastră caută să dea o înfățișare acestei lumi de spirite, invizibilă și totuși atât de însuflețită, atât de ahitată [sic!], care ne vorbește direct; ea încearcă să-i dea carne și oase, adică să o încarneze într-o paradigmă analogă, luată din lumea reală"[1].

Înțeleasă ca expresie a lumii, muzica, dacă o comparăm cu limbajul abstract, este, „în cel mai înalt grad *un limbaj universal* (s. n.) care este pentru generalitatea conceptelor aproape ceea ce conceptele sunt ele însele pentru lucrurile particulare. Dar generalitatea muzicii nu seamănă deloc cu generalitatea găunoasă a abstractizării; ea este de o cu totul altă natură; ea se aliază cu o precizie și o claritate absolute"[2]. Conceptele conțin „numai formele extrase din intuiție" sunt abstracții propriu-zise, „în timp ce muzica ne dă ceea ce precede orice formă, nucleul intim, inima lucrurilor. Am putea caracteriza foarte bine acest raport făcând apel la limbajul scolasticilor, astfel, conceptele abstracte ar fi *universalia post rem*, muzica ar revela *universalia ante rem*, realitatea ar furniza *universalia in re*"[3].

Într-o limbă „eminamente universală", muzica exprimă „într-un singur mod, prin sunete, cu veridicitate și precizie, ființa, esența lumii,

[1] Ibidem, p. 282.
[2] Ibidem, p. 283
[3] Universale după lucru, universale înaintea lucrului, universale în lucru, ibidem, p. 284.

pe scurt ceea ce înțelegem prin conceptul de voință, pentru că voința este cea mai vizibilă manifestare a acesteia"[1], altfel spus, „ea exprimă ceea ce este metafizic în lumea fizică, lucrul în sine al fiecărui fenomen. În consecință, *lumea ar putea fi numită o încarnare a muzicii, ca și o încarnare a voinței* (s. n.)"[2].

Arta muzicii se caracterizează prin ceva „inefabil și intim; de aceea ea trece prin fața noastră ca o imagine a unui paradis familiar, deși de neatins pe vecie; ea este pentru noi în același timp perfect inteligibilă și cu totul inexplicabilă; aceasta ține de faptul că ea ne arată toate mișcările ființei noastre, chiar și cele mai ascunse, eliberate de acum de această realitate care le deformează și le alterează. La fel, dacă ea are drept caracter propriu acela de a fi serioasă și nu admite sub nici o formă elementul rizibil, acest lucru se datorează faptului că ea nu are ca obiect reprezentarea, - numai reprezentarea provoacă eroarea și ridicolul – ci, dimpotrivă, obiectul ei este în mod direct voința, lucru prin esența sa serios, deoarece totul depinde de ea"[3].

Relația cuvânt-muzică este supusă unei analize atente, pentru ca, finalmente, să poată fi susținută teza muzicii pure, dispunând de un limbaj autonom. Orice construcție muzicală ce implică textul literar trebuie să nu transforme muzica într-un simplu mijloc de expresie, dimpotrivă, orice text rămâne subordonat muzicii. Dacă evoluția muzicală ar urma să se adapteze la cuvinte sau la evenimente, cum este cazul operei, atunci „ea ar avea pretenția să vorbească într-un limbaj care nu îi aparține"[4]. Generalitatea specifică limbajului muzical, asociată cu o precizie riguroasă, este o proprietate exclusivă a

[1] Ibidem, p. 285.
[2] Ibidem, p. 283.
[3] Idem.
[4] Ibidem, p. 282.

muzicii, aceea care „îi dă o valoare atât de înaltă şi face din ea remediul tuturor suferinţelor"[1].

Discursul muzical nu are nevoie, pentru a se exprima, de nimic altceva decât de el însuşi. Muzica, „departe de a fi un simplu auxiliar al poeziei", dispune de un limbaj autonom, şi fiind „cea mai puternică dintre toate artele", are capacitatea de a-şi atinge scopul prin propriile forţe, fără să apeleze la cuvintele unui poem sau la acţiunea unei opere. În calitate de muzică ea nu cunoaşte „decât sunetele, nu şi cauzele care le provoacă. Pentru ea, vocea umană nu este la origine şi prin esenţa ei decât un sunet modificat, precum acela al unui instrument, şi prezintă, la fel ca orice alt sunet, avantajele şi inconvenientele particulare legate de natura instrumentului care îl produce"[2]. Vocea umană, spre deosebire de celelalte instrumente muzicale, serveşte, în calitate de organ al vorbirii, pentru comunicarea ideilor, dar acest lucru este o „circumstanţă fortuită" de care muzica poate profita, încheind o alianţă cu poezia, „dar nu-i este permis niciodată să facă din aceasta lucrul principal, niciodată ea nu trebuie să-şi dea toată silinţa să redea sensul versurilor, aproape mereu şi mereu"[3]. Cuvintele vor avea totdeauna statutul de ceva adăugat şi străin pentru muzică, cu o valoare secundară, căci „efectul sunetelor este incomparabil mai puternic, mai infailibil şi mai rapid decât cel al cuvintelor"[4]. Cuvintele, aflate pe loc secund, urmează să se supună exigenţelor sunetelor. Când este vorba de o poezie dată sau un libret de operă pentru care se creează o anumită muzică, raportul este invers. Arta muzicală îşi evidenţiază forţa sa superioară, ajutându-ne să pătrundem „până în adâncul ultim şi ascuns al sentimentului exprimat

[1] Idem.
[2] Ibidem, vol. III, ed. cit., p. 256.
[3] Idem.
[4] Idem.

de cuvinte sau de acțiunea prezentată în operă", dezvăluindu-le natura proprie și adevărată[1]. Dată fiind preponderența muzicii și relația sa cu textul și cu acțiunea ca „de la general la particular, de la regulă la exemplu", s-ar părea că este mai potrivit a se compune textul pentru muzică, ci nu invers. Practica componistică demonstrează însă valabilitatea metodei care îl conduce pe compozitor, prin mijlocirea cuvintelor și întâmplărilor din libret, la emoții „care constituie fondul acestora, care provoacă în el însuși sentimentele care trebuie descrise și îndeplinesc rolul de stimulatori ai fanteziei sale muzicale"[2]. Deși muzica este capabilă să redea, cu mijloacele sale, mișcările voinței și ale sentimentului, „adăugarea cuvintelor ne oferă în plus și obiectele acestor sentimente, motivele din care ele iau naștere"[3]. Chiar atunci când se vorbește „limbajul sentimentelor", rațiunea nu poate să rămână în întregime inactivă. Într-o lucrare pur instrumentală, o simfonie beethoveniană, spre ex., putem gusta mai bine mesajul său dacă nu dăm o realitate la ceea ce auzim și ne mărginim doar la ceea ce sunetele pure ne comunică. Ea ne oferă o imagine „completă și fidelă a naturii lumii care se rostogolește într-un haos imens de forme fără număr și se menține printr-o neîncetată distrugere. În această simfonie, auzim în același timp vocea tuturor pasiunilor, a tuturor emoțiilor omenești; bucuria și tristețea, afecțiunea și ura, teama și speranța etc., toate sunt exprimate aici în nuanțe infinite, dar întotdeauna cumva *in abstracto* și fără nici o distincție: este numai forma lor, fără conținut, ca o lume de spirite pure fără materie"[4]. Încercarea de a ne apropia mai mult de înțelegerea formelor muzicii, asociindu-le cu scene din viață sau din natură, nu-și atinge ținta. Nu

[1] Idem.
[2] Ibidem, pp. 256-257.
[3] Ibidem, p. 257.
[4] Ibidem, p. 258.

reuşim decât să le supraîncărcăm „cu un element eterogen şi arbitrar: de aceea, este mai bine să luăm această muzică în întreaga ei puritate imediată"[1].

Importanţa discursului schopenhauerian despre esenţa muzicii în cadrul sistemului filosofic şi prin raport cu sensibilitatea sa cu totul specială pentru arta sunetelor este nu numai aceea de a fi aşezat muzica în fruntea ierarhiei artelor, ci şi de a fi înţeles că muzica nu poate fi un lucru diferit de muzică, că mesajul ei face corp comun cu limbajul ei şi că forţa sa de exprimare este una dintre cele mai puternice.

[1] Idem.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Nietzsche despre muzica dionisiacă

Fără a fi creatorul unei filosofii sistematice, Nietzsche[1] a fost preocupat de problemele fundamentale ale artei, propunând, într-o modalitate aforistică, soluții elegante, pe care a reușit să le exprime cu mult relief. Considerațiile sale estetice au avut o puternică înrâurire asupra unor creatori de marcă ai epocii și ai secolului XX, cum sunt: Richard Wagner, Jacob Burckhardt, Thomas Mann, Gustav Mahler etc.

Arta era văzută de el ca un mod de împlinire a supremului moment creator, iar creațiile artistului aveau darul de a sustrage ceva din esența ascunsă a vieții, *voința de putere*. În consonanță cu stilul său filosofic și cu perspectiva de a reconsidera ansamblul tuturor valorilor, creația artistică era înălțată la rangul de primordială activitate metafizică a vieții[2]. Domeniul artei, cercetat cu pasiunea exploratorului, a constituit nu numai baza unor importante considerații filosofice, ci și sugestia de artisticitate pe care a știut să o includă în atributele inegalabilului său stil filosofic. La sfârșitul anului 1871, Nietzsche încheia o prefață către Richard Wagner, cu următoarele cuvinte: „Arta este menirea supremă și activitatea cu adevărat

[1] Nietzsche Friedrich (1844 – 1900), filosof, filolog și poet german. A fost preocupat în special de problemele de etică și de filosofia culturii, acestea fiind tratate, în operele sale filosofice, sub forma unei suite de aforisme, într-o formă originală și sugestivă. Nietzsche s-a pronunțat pentru revizuirea tuturor valorilor tradiționale, a respins filosofia raționalistă și a criticat pătrunzător idealurile burgheze și creștinismul, ca simptome ale degenerării și devitalizării civilizației. Dintre operele principale amintim: *Nașterea tragediei din spiritul muzicii* (1872), *Dincolo de bine și de rău*, (1886), *Așa grăit-a Zarathustra* (1883-1885), *Voința de putere* (postum, 1906). Vezi *Dicționar de filozofie*, ed. cit.

[2] Vezi amănunte în *Dicționar de estetică generală*, ed. cit.

metafizică a acestei vieți"[1], căci „existența și lumea *se justifică* veșnic numai ca *fenomen estetic*"[2].

Viziunea superioară asupra artei înseamnă, la Nietzsche, depășirea înțelegerii artei ca *mimesis* al realului, înspre zonele rarefiate ale metaficului: „arta nu-i doar imitație a realității naturale, ci chiar un supliment metafizic al realității naturale, pus alături de aceasta, spre surclasarea ei"[3].

În cadrul referirilor sale filosofice și de natură estetică, *muzica* ocupă un loc privilegiat, filosoful dovedindu-se deosebit de sensibil la destinul artei sonore din vremea sa.

Stabilirea locului și funcției muzicii în reflecțiile sale asupra creației artistice presupune prezentarea, în lucrarea *Nașterea tragediei din spiritul muzicii*, a două categorii estetice importante pentru devenirea artelor, *apolinicul* și *dionisiacul*. Este vorba de două concepte de largă generalitate care oglindesc pe plan estetic opoziția dintre doi zei ai artei grecești, *Apolo*, zeul visului senin și al luminii, întruchiparea simțului măsurii, al cumpătării și înțelepciunii ocrotitorul sculpturii și eposurilor homerice și *Dionysos*, zeul beției extatice, protectorul muzicii și poeziei lirico-ditirambice. Acestei configurații categoriale îi corespund două principii: la un pol, *principiul apolinic*, reprezentând lumea aparenței frumoase, un principiu generator de calm și optimism, de vis ca stare a contemplației pure în care pornirile noastre amuțesc și în care ne dăruim, tăcuți și fermecați, bucuriei de a contempla, și, la celălalt pol, *principiul dionisiac*, substrat al manifestărilor sumbre și iraționale ale existenței, principiul beției care răscolește instinctele și face să dispară

[1] Friedrich Nietzsche, *Opere complete*, Vol. II, „Nașterea tragediei"; „Considerații inactuale I-IV", „Scrieri postume", 1870-1873, ediție critică științifică în 15 volume de Giorgio Colli și Mazzino Montinari, traducere de Simion Dănilă, Timișoara, Editura Hestia, 1998, p. 19.
[2] Ibidem, p. 34.
[3] Ibidem, p. 99.

în torentele lor orice individualitate. Este o stare de extaz în care, prăbuşindu-se limitele despărţitoare care l-au separat pe om de semenii săi şi de alte fiinţe, se împlineşte contopirea acestuia cu tot ceea ce este viu.

Apolinicul, în planul artei, rămâne principiul formei, al măsurii şi limitării libertăţii prin acţiunea legii, în timp ce *dionisiacul* se manifestă ca principiu al dinamismului, al lipsei de formă, limită şi măsură, cauza dezlănţuirii forţelor abisale. Din acţiunea conjugată a celor două principii a luat naştere *tragedia greacă*, arta cu cea mai mare cotă valorică[1]. În stilul său caracteristic, teoreticianul supraomului defineşte astfel cele două categorii estetice: „Vom fi câştigat mult pentru ştiinţa esteticii, de îndată ce vom ajunge nu numai la înţelegerea logică, ci şi la certitudinea nemijlocită a concepţiei că evoluţia artei este legată de dualitatea *apolinicului* şi *dionisiacului*: într-un chip similar celui după care procrearea depinde de dualitatea sexelor aflate într-o luptă permanentă şi o împăcare ce survine numai periodic. Aceste nume le împrumutăm de la greci, care îşi fac perceptibile pentru omul inteligent cele mai profunde doctrine ezoterice ale concepţiei lor despre artă nu prin noţiuni, de fapt, ci prin figurile viguros de clare ale universului lor zeiesc. De cele două zeităţi artistice ale lor, *Apollo* şi *Dionysos*, se leagă cunoaşterea noastră că în lumea greacă există un contrast enorm, în privinţa originii şi a scopurilor, între arta sculptorului, cea apolinică, şi arta nonfiguativă a muzicii, cea a lui Dionysos; ambele impulsuri atât de diferite se confruntă între ele, de cele mai multe ori în conflict deschis unul cu altul şi stimulându-şi reciproc noi opere, tot mai puternice, pentru a perpetua în ele lupta acelei contradicţii pe care termenul comun „artă" o înlătură numai aparent; până când, în cele din urmă, printr-un act

[1] Vezi *Dicţionar de estetică generală*, ed. cit.

miraculos al „voinței" elene, apar împreunate și zămislesc, în sfârșit, prin această împerechere, opera desăvârșită, dionisiacă, dar și apolinică, a tragediei atice"[1].

Dacă „frumoasa aparență a lumilor de vis" este condiția întregii arte figurative și chiar a unei importante părți a poeziei, Apollo fiind zeul tuturor energiilor figurative, zeitatea luminii, cea care domină și frumoasa strălucire a lumii interioare a fanteziei, *esența dionisiacului* iese cel mai bine în relief prin analogie cu beția. Elanurile dionisiace, în paroxismul cărora lumea subiectivă se pierde în completă uitare de sine, se trezesc, fie prin efectele băuturii narcotice despre care amintesc în imnurile lor toți oamenii și popoarele primitive, fie la apropierea năvalnică a primăverii care cuprinde, pătimaș, întreaga natură: „Sub vraja dionisiacului, nu numai că se reînnoadă legătura dintre om și om: dar și natura înstrăinată, ostilă sau subjugată își ține din nou sărbătoarea împăcării cu fiul ei pierdut, omul. De bună voie își oferă pământul darurile, și pașnic se apropie fiarele stâncilor și pustiului. Cu flori și cununi e acoperit carul lui Dionysos: în jugul lui trag pantera și tigrul. Dacă preschimbăm oda beethoveniană a „bucuriei" într-un tablou și dacă nu rămânem în urmă cu puterea noastră de imaginație, când milioane de oameni se prăbușesc înfiorați în țărână: atunci ne putem apropia de dionisiac. Acuma, sclavul e om liber, acum dispar toate delimitările rigide și ostile, pe care nevoia, samavolnicia sau „moda neobrăzată" le-au statornicit între oameni. Acum, la ceasul evangheliei armoniei universale, fiecare se simte nu numai unit, împăcat, contopit cu aproapele său, ci o singură ființă, ca și când vălul Mayei s-ar fi rupt și nu i-ar mai flutura decât zdrențele de jur împrejurul misteriosului hen primordial[2]. Cântând și dansând se

[1] Friedrich Nietzsche, op. cit., p. 40.

[2] În original: das Ur-Eine (tradus diferit în românește: „Unul-Primordial", „Unic-originar", „unitate primordială", „Unicul-Primordial"). Spre a obține un echivalent mai suplu din punct de vedere

manifestă omul ca membru al unei comunități superioare: s-a dezvățat de mers și de vorbit și este pe cale de a zbura dansând în văzduhuri. Din gesturile lui vorbește vrăjirea. Precum grăiesc dobitoacele acuma, iar pământul dă lapte și miere, tot așa răsună și-n el ceva supranatural: se simte zeu, umblă el însuși acum la fel de fascinat și de pătruns cum a văzut în vis că umblă zeii. *Omul nu mai este artist, a devenit operă de artă: forța artistică a întregii naturi...se revelează aici în fiorii beției* (s. n.)."[1].

Apolinicul și opusul său, dionisiacul, au, în viziunea lui Nietzsche, valoarea unor instincte artistice ale naturii, față de care „orice artist este un <<imitator>>, fie el artist contemplativ, apolinic, fie artist învolburat, dionisiac, fie, în sfârșit, - ca, de pildă, în tragedia greacă – artist învolburat și contemplativ totodată: ca unul pe care trebuie să ni-l imaginăm oarecum scufundându-se în beția dionisiacă și autoalienarea mistică, singuratic și departe de corurile exaltante, și revelându-i-se acum, *într-o viziune alegorică*, prin efectul apolinic al visului, propria sa ipostază, adică fuziunea lui cu esența intimă a lumii"[2].

Dionisiacă prin natura sa, muzica este și artă apolinică, prin ritm, „a cărui forță *imagistică* a fost cultivată pentru reprezentarea stărilor apolinice: muzica lui Apollo este arhitectură în sunete, mai mult: în sunete doar sugerate, cum sunt cele ale lirei. Este ținut cu prudență la distanță tocmai elementul care constituie caracterul muzicii dionisiace, ba chiar al muzicii în general, forța zguduitoare a sunetului și lumea absolut incomparabilă a armoniei"[3].

---

gramatical, am recurs pentru germ. Das Eine la un grecism: hen („unu, numai unu, unul singur"), pe care îl recunoaștem și într-un alt termen filozofic consacrat: henadă (n. t).

[1] Ibidem, pp. 22-23.

[2] Ibidem, p. 23.

[3] Ibidem, p. 361.

Muzica instrumentală pură i s-a părut lui Nietzsche ca fiind ocazia prin care s-a impus numai virtuozitatea. Muzica greacă era, prin excelenţă, o muzică vocală: „legătura naturală dintre limbajul cuvintelor şi limbajul sunetelor nu s-a rupt încă: şi aceasta mergea până acolo încât poetul era în mod necesar şi compozitorul cântecului său. Grecii nu luau cunoştinţă de nici un cântec poetic altfel decât prin cântat: ei simţeau însă şi numai ascultând identitatea cea mai intimă dintre cuvânt şi sunet. Noi, care ne-am trezit sub influenţa modernului prost obicei artistic, acela al diferenţierii artelor, abia de mai suntem în stare să savurăm textul şi muzica laolaltă. Noi chiar ne-am obişnuit să gustăm separat, textul la lectură – de aceea n-avem încredere în judecata noastră atunci când vedem citindu-ni-se o poezie, jucându-ni-se o dramă şi dorim cartea – şi muzica la audiţie. Găsim chiar suportabil cel mai absurd text, dacă muzica este frumoasă: ceea ce unui grec i-ar fi apărut, pe bună dreptate, o barbarie"[1].

Pornind de la observaţia că, introdus in literatură de către Arhiloh, cântecul popular rămâne o urmă permanentă a fuziunii apolinicului şi dionisiacului şi subliniind, în felul său, legătura dintre melodie şi poezie, Nietzsche îl socoteşte drept "oglindă muzicală a lumii" ori "melodie originară, care îşi caută acum o viziune paralelă în vis şi o exprimă în poezie. *Melodia este deci primordialul şi generalul*, care, tocmai de aceea, şi poate suferi în sine mai multe obiectivări, în mai multe texte. Ea este, de departe, lucrul cel mai important şi necesar pe scara de valori a poporului. Melodia naşte poezia din sine şi de fiecare dată din nou"[2].

În construcţia acestui cântec popular se remarcă o sforţare a limbii de a imita muzica. Raportul dintre poezie şi muzică, dintre

[1] Ibidem, p. 346.
[2] Ibidem, p. 35.

cuvânt şi sunet se particularizează în modul în care "cuvântul, imaginea, conceptual caută o expresie analoagă muzicii şi suportă acum în sine constrângerea muzicii"[1]. Prin aceasta este evidenţiată dependenţa liricii faţă de spiritul muzicii şi totala autonomie a muzicii faţă de imagine şi de concept, pe care doar le suportă lângă sine. Muzica , dincolo de orice exprimări metaforice, trebuie privită şi înţeleasă în puritatea ei, în manifestarea sa liberă. Nietzsche socotea drept un scandal, pentru estetica din vremea sa, un fapt care, prin asociere cu diferite imagini se aducea atingere caracterului de sine stătător şi conţinutului pur, dionisiac al muzicii: "Ni se-ntâmplă să vedem mereu şi mereu cum o simfonie beethoveniană îl împinge pe fiecare auditor la o exprimare metaforică, deşi o asociere a diferitelor lumi de imagini născute de o piesă muzicală se prezintă de-a dreptul fantastic de policromă, chiar contradictorie: a-şi exersa bietele glume asupra *acestor* asocieri şi a trece cu vederea fenomenul demn totuşi de a fi explicat cu adevărat este întru totul în spiritul acelei estetici. Ba chiar şi în cazul când compozitorul a vorbit în modul figurat despre o compoziţie, numind eventual pastorală o simfonie, iar o parte a ei <<scenă la pârâu>>, o alta <<veselă reuniune ţărănească>>, acestea sunt de asemenea reprezentări care nu ne pot lămuri sub nici o latură conţinutul *dionisiac* al muzicii, ba chiar, puse alături de alte imagini, n-au o valoare exclusivă"[2].

Muzica antichităţii elene impresiona prin simplitatea ei şi, totodată, prin bogăţia mijloacelor de expresie ritmică. Un cântec coral nu se deosebea de un solo decât prin numărul vocilor, iar instrumentelor acompaniatoare nu li se îngăduia decât o evoluţie simplă. Prima cerinţă era „*să înţelegi* conţinutul cântecului interpretat:

[1] Idem.
[2] Ibidem, pp. 35-36.

şi dacă înţelegeai cu adevărat un cântec coral pindaric sau eschilian, cu îndrăznețele sale metafore şi împerecheri de idei: atunci lucrul acesta presupune o uimitoare artă a interpretării şi, totodată, o extrem de caracteristică accentuare şi ritmică muzicală. Construcţiei periodice muzical-ritmice, care se mişca în cel mai strict paralelism cu textul, i se alătura acum, pe de altă parte, ca mijloc exterior de expresie, mişcarea dansului, arta coregrafică. În evoluţiile coreuţilor, care se desenau sub ochii spectatorilor ca nişte arabescuri pe suprafaţa întinsă a orchestrei, simţeai muzica devenită oarecum vizibilă. În timp ce muzica amplifica efectul poeziei, coregrafia limpezea muzica. Prin urmare, pentru poet şi compozitor se impunea, totodată, şi sarcina de a fi un productiv maestru de balet"[1]

În relaţia cu mitul, muzica îşi dovedeşte puterea herculeană „ca una care, ajunsă la suprema ei manifestare în tragedie, ştie să confere mitului cea mai profundă semnificaţie nouă"[2]. Ca artă dionisiacă, muzica „incită la *contemplarea simbolică* a generalităţii dionisiace", scoţând în evidenţă „imaginea simbolică *în suprema ei semnificaţie*". De aici, autorul *Naşterii tragediei* deduce „capacitatea muzicii de a genera mitul, adică exemplul cel mai semnificativ, şi chiar mitul tragic: mitul care vorbeşte în simboluri despre cunoaşterea dionisiacă"[3]. Dacă muzicii i-a fost atribuită, pe drept cuvânt, „forţa de a regenera mitul din sine însăşi", prin muzica ditirambului atic modern, n-a mai fost exprimată esenţa lăuntrică, ci a fost redat numai fenomenul, într-un mod nesatisfăcător, printr-o imitaţie mijlocită de concepte: „Prin acel ditiramb modern, muzica este transformată în chip uşuratic în portretul imitativ al fenomenului, de pildă al unei bătălii, al unei furtuni pe mare şi cu aceasta a fost, bineînţeles, complet

[1] Ibidem, p. 346.
[2] Ibidem, p. 50.
[3] Ibidem, p. 72.

privată de puterea ei creatoare de mituri. Căci, dacă ea încearcă să ne provoace încântarea doar prin faptul că ne constrânge să căutăm analogii exterioare între un proces al vieții și al naturii și anumite figuri ritmice și sunete caracteristice ale muzicii, dacă rațiunea noastră urmează a se mulțumi cu cunoașterea acestor analogii, atunci ne cufundăm într-o dispoziție în care o zămislire a mitului este imposibilă; căci mitul trebuie perceput concret, ca un exemplu unic al unei generalități și al unui adevăr ce privesc țintă în infinit. Muzica într-adevăr dionisiacă ne întâmpină ca o astfel de oglindă generală a voinței universale: acea întâmplare concretă care se răsfrânge în această oglindă ia imediat, pentru simțirea noastră, proporțiile reflectării unui adevăr etern. Invers, o astfel de întâmplare concretă este imediat despuiată de orice caracter mitic prin muzica descriptivă a ditirambului modern; acum, muzica a devenit reflectarea palidă a fenomenului și, de aceea, infinit mai săracă decât fenomenul însuși: sărăcie prin care ea trage și mai jos, pentru sensibilitatea noastră, fenomenul însuși, încât acum, de pildă, o bătălie imitată în această manieră muzicală se epuizează în tărăboi de marș, sunete de semnalizare ș.a.m.d., iar fantezia noastră este reținută tocmai datorită acestor superficialități. Muzica descriptivă este, așadar, în orice privință, replica la forța creatoare de mituri a adevăratei muzici: prin ea, fenomenul ajunge mai sărac decât este, în timp ce, *prin muzica dionisiacă, fiecare fenomen în parte se îmbogățește și ia proporțiile unei concepții despre lume* (s. n.)"[1].

Raportul complicat dintre apolinic și dionisiac din cadrul tragediei ar putea fi simbolizat, consideră Nietzsche, prin alianța celor două zeități: Dionysos, care vorbește limba lui Apollo și Apollo care

[1] Ibidem, p. 74-75.

sfârşeşte prin a vorbi limba lui Dionysos[1], iar *mitul tragic,* asupra căruia autorul *Voinţei de putere* revine cu sublinieri repetate, „nu poate fi înţeles decât ca o ilustrare a înţelepciunii dionisiace cu mijloace artistice apolinice"; în plan metafizic „el împinge lumea fenomenului până la limitele unde aceasta se neagă pe sine însăşi şi încearcă să se refugieze din nou în sânul adevăratei şi unicei realităţi"[2]

Considerat din perspectivă metafizică, *mitul* înseamnă „imaginea condensată a lumii, care, ca abreviere a fenomenului, nu se poate lipsi de miracol". În absenţa mitului, „orice cultură îşi pierde forţa naturală sănătoasă şi creatoare: abia un orizont împresurat de mituri dă unitate unei întregi mişcări culturale. Toate forţele fanteziei şi ale visului apolinic sunt salvate de la hoinăreala lor aleatorie abia prin mit. Imaginile mitului trebuie să fie paznici demonici neobservaţi şi omniprezenţi sub supravegherea cărora creşte sufletul tânăr, sub semnul cărora omul îşi tâlcuie viaţa şi luptele: iar statul însuşi nu cunoaşte legi nescrise mai puternice decât fundamentul mitic, care îi garantează legătura cu religia, dezvoltarea din reprezentările mitice"[3]. Mitul tragic şi eroul tragic apar puse alături în tragedie, care absoarbe cel mai mare „desfrâu muzical", ducând la perfecţiune muzica: „Tragedia ridică între valoarea universală a muzicii ei şi ascultătorul cu sensibilitate dionisiacă un simbol sublim, mitul, şi trezeşte în acela iluzia că muzica ar fi doar un mijloc suprem de reflectare, în scopul însufleţirii lumii plastice a mitului. Încrezându-se în această nobilă amăgire, ea îşi poate mişca acum membrele a dans ditirambic şi se poate lăsa fără nici o ezitare în voia unui sentiment orgiastic de libertate, cu care, ca muzică în sine, ea n-ar putea îndrăzni să se dedea fără acea amăgire. Mitul ne protejează de muzică, după cum, pe de

[1] Ibidem, p. 92.
[2] Ibidem, p. 93.
[3] Ibidem, pp.95-96.

altă parte, el îi dă acesteia, în primul rând, libertatea supremă. În schimb, muzica acordă şi ea, la rândul ei, mitului tragic o însemnătate metafizică atât de hotărâtă şi de convingătoare cum cuvântul şi imaginea nu sunt niciodată în stare s-o facă fără acel ajutor unic; şi în special îl cuprinde, prin ea, pe spectatorul tragic tocmai acel presentiment sigur al unei plăceri supreme, spre care drumul duce spre decadenţă şi negare, încât el are impresia că ar auzi vorbindu-i răspicat cele mai intime adâncuri ale lucrurilor"[1].

Despre *originea tragediei greceşti* se poate spune, conform tradiţiei, „că *tragedia s-a născut din corul tragic* şi n-a fost la origine decât cor şi nimic altceva decât cor: de unde ne luăm obligaţia să socotim acest cor tragic...drept drama iniţială propriu-zisă"[2]. Ridicând tragicul la rang de poziţie metafizică în raport cu lumea, Nietzsche socotea că, prin natura sa, şi în raport cu neliniştea îngrozitoare pe care moartea şi timpul i-o provoacă individului, omul ar trebui să se consacre unui lucru suprapersonal. De aici, concluzia filosofului: „Nu există decât o singură speranţă şi o singură garanţie pentru viitorul omenescului: ca atitudinea tragică să nu piară"[3]. Compozitorul care, în opinia lui Nietzsche, se află la înălţimea creatorilor greci şi care ar putea prelungi în contemporaneitate, în planul artei germane, cele două atitudini fundamentale ale culturii elene: atitudinea dionisiacă şi cea apolinică este Richard Wagner, „revoluţionarul societăţii", cel care îl recunoaşte „pe singurul artist de până acum, pe *poporul poet*"[4].

Apariţia compozitorului în istoria artelor este asemuită „cu o erupţie vulcanică a capacităţii artistice totale şi sincretice a naturii înseşi, după ce omenirea se obişnuise să privească separarea artelor

[1] Ibidem, p. 89.
[2] Ibidem, p. 37.
[3] Ibidem, p. 299.
[4] Ibidem, p. 313.

precum te obişnuieşti cu o regulă. De aceea poţi şovăi ce nume să-i atribui, dacă să-l numeşti poet sau sculptor sau muzician, luând fiecare cuvânt într-o accepţiune extraordinar de largă sau dacă n-ar trebui cumva creat un cuvânt nou pentru el.

Proiectul dramei muzicale wagneriene avea să întrunească, în deplin acord cu liniamentele esteticii lui Nietzsche, simfonismul germanic, element dionisiac, cu valenţele cuvântului, de natură apolinică, în configuraţiile mitului tragic[1].

Poeticul se manifestă la Wagner prin faptul că el gândeşte în procese vizibile şi palpabile, nu în noţiuni, adică prin faptul că gândeşte mitic, aşa cum poporul întotdeauna a gândit. La baza mitului nu stă un gând, cum cred copii unei culturi artificiale, ci este el însuşi o gândire; el dezvăluie o reprezentare despre lume, dar în succesiunea unor procese, acţiuni şi suferinţe. Inelul Nibelungilor este un uluitor sistem de gândire fără forma noţională a gândirii"[2]. Wagner a forţat limba să se întoarcă de la acel limbaj al cuvintelor care provoacă omul teoretic, sau din prolixitatea retorică în care se afla, „în conciziunea şi forţa unui destin liric"[3], către acel „stadiu primordial, acolo unde ea nu gândeşte încă aproape nimic în noţiuni, acolo unde este ea însăşi încă poezie, imagine şi sentiment"[4]. Fiind cel dintâi „care a recunoscut deficienţele interioare ale textului dramatic", va prezenta „fiecare acţiune dramatică sub o triplă lumină, prin cuvânt, gest şi muzică; şi, într-adevăr, muzica transmite nemijlocit emoţiile fundamentale din pieptul personajelor dramei în sufletele auditorilor, care percep acum în gesturile aceloraşi personaje prima expresie vizibilă a respectivelor

[1] Vezi amănunte în Alexandru Leahu, „Prefaţa, Nietzsche, Schopenhauer, Wagner sau avatarurile filosofiei în labirinturile muzicii", la Friedrich Nietzsche, *Cazul Wagner*, traducere din l. germană şi prefaţă de Alexandru Leahu, Bucureşti, Editura Muzicală, 1983, pp.13-16.
[2] Ibidem, p. 319.
[3] Ibidem, p. 322.
[4] Ibidem, p. 320.

procese lăuntrice, iar în vorbirea lor, o a doua manifestare, mai palidă, a lor, transpuse în voință mai conștientă. Toate aceste efecte au loc simultan și fără a se incomoda în nici un fel și-l obligă pe cel în fața căruia se reprezintă o asemenea dramă la o înțelegere și trăire cu totul nouă, de parcă simțurile i-ar fi devenit dintr-o dată mai spiritualizate, iar spiritul mai materializat și de parcă tot ce vrea să iasă din om și tânjește după cunoaștere s-ar afla acum liber și fericit într-o jubilare a cunoașterii"[1].

Admirația lui Nietzsche pentru Wagner a fost dusă foarte departe. Iată o mostră din entuziasmul cam exagerat al filosofului: „Wagner a pus viața prezentă și trecutul sub lumina unei cunoașteri destul de puternice spre a putea privi în depărtări neobișnuite: de aceea este un simplificator al lumii; căci simplificarea lumii constă întotdeauna în faptul că privirea celui ce observă devine din nou stăpână pe imensa opulență și harababură a unui haos aparent și adună la un loc pe cele ce mai înainte erau incompatibile și despărțite unele de altele. Wagner a făcut aceasta în timp ce stabilea un raport între două lucruri ce păreau că trăiesc străine și reci, ca în niște sfere separate: între *muzică și viață* și, de asemenea, între *muzică și dramă*. Nu că ar fi inventat sau creat pentru prima dată aceste raporturi: ele există și zac, de fapt, la picioarele oricui: așa după cum marea problemă seamănă întotdeauna cu piatra prețioasă peste care trec mii de oameni până s-o ridice, în sfârșit, cineva. Ce importanță are, se întreabă Wagner, că în viața oamenilor moderni s-a născut cu o forță așa de neasemuită tocmai o astfel de artă ca aceea a muzicii? Nu-i cazul să minimalizăm această viață pentru a vedea aici o problemă; nu, când cumpănim toate marile forțe proprii acestei vieți și ne imaginăm tabloul unei existențe care crește puternic, care luptă pentru

[1] Ibidem, p. 321.

libertate conştientă şi *independenţă a gândirii* – abia atunci apare muzica în lumea aceasta ca o enigmă. Oare nu trebuie să zicem: muzica nu se *putea* naşte în epoca noastră! Dar ce-i atunci existenţa ei? O întâmplare? Desigur, şi un mare artist, luat în parte, ar putea fi o întâmplare, dar apariţia unei asemenea serii de artişti mari, cum o arată istoria modernă a muzicii şi cum, până azi, nu şi-au avut pereche decât o singură dată, pe vremea grecilor, dă de gândit că aici nu este stăpână întâmplarea, ci necesitatea. Tocmai această necesitate este problema la care Wagner dă un răspuns"[1].

Contribuţia lui Wagner la renaşterea poporului, „o mulţime de oameni suferind de aceleaşi nevoi"[2], se va manifesta în modul său specific de a da viaţă mitului şi muzicii, căci „mitul se degradase şi se desfigurase profund, degenerase în <<basm>>, în fericita proprietate ludică a copiilor şi femeilor unui popor trudit, se despuiase complet de natura sa virilă, minunată şi de o gravă sacralitate; muzica se păstrase printre cei sărmani şi simpli, printre cei singuratici, muzicianul german nu izbutise să-şi găsească, fericit, locul în producţia de lux a artelor, devenise el însuşi un basm monstruos şi închis, plin de cele mai emoţionante sunete şi semne, o persoană care pune stângaci întrebările, ceva pe dea-ntregul fermecat şi având nevoie să fie scos de sub vrajă. Atunci, artistul (Wagner, n.n.) a auzit limpede porunca dată numai lui – să aducă mitul înapoi în starea lui de virilitate şi să rupă vraja sub care stătea muzica, făcând-o să vorbească: îşi simţea dintr-o dată descătuşate energiile în vederea *dramei*, şi îndreptăţită stăpânirea asupra unei lumi intermediare, încă necunoscute, între mit şi muzică. Noua sa operă de artă în care a întrunit tot ce cunoştea el ca puternic, eficace, fericit, a pus-o acum în faţa oamenilor"[3]. Spre a rămâne doar

[1] Ibidem, p. 299-300.
[2] Ibidem, p. 313.
[3] Ibidem, p. 314.

la un singur exemplu de operă wagneriană admirată, vom aminti că *Tristan şi Isolda* era apreciată ca „veritabilul opus metaphysicum al tuturor artelor, o operă asupra căreia se odihneşte privirea stinsă a unui muribund, cu cel mai dulce şi nesăţios dor al său de tainele nopţii şi morţii, hăt departe de viaţa care străluceşte, sub chipul răului, al înşelăciunii şi dezbinării, într-o auroră şi o limpezime înfiorătoare şi fantomatică: o dramă de cea mai strictă rigoare a formei, dominând prin măreţia ei simplă şi pe măsura exactă a tainei despre care vorbeşte, aceea de a fi mort într-un corp viu, de a fi unul într-o dualitate"[1].

Imaginea exaltantă pe care autorul *Originii tragediei* şi-o făcuse despre drama wagneriană va suferi o destrămare dramatică. Abandonând criteriul estetic în favoarea celui moral[2], moralistul va prefera o muzică senină, „cu o alură lejeră, suplă, graţioasă", o muzică „amabilă"[3], exact ceea ce-i oferea muzica operei *Carmen* de Bizet. Situat pe poziţii diametral opuse, în raport cu muzica wagneriană, Nietzsche aruncă anatema asupra teatrului bayreuthian şi a muzicii ce se oficia în numele unui ideal care-l irita pe filosof, după felul în care îl înţelegea el ca moralist ce urmărea revizuirea tuturor valorilor: „În Bayreuth nu poţi fi loial decât ca mulţime; ca individ minţi şi te minţi"[4], te pierzi şi renunţi la propriile opinii şi alegeri: „În teatru devii popor, gloată, femeie, fariseu, alegător, idiot - wagnerian; aici sucombă pînă şi conştiinţa cea mai personală farmecului nivelator al mulţimii, aici domneşte vecinul, aici devii vecin...[5].Wagner cultivă o artă „care nu doreşte decât efectul şi nimic altceva"[6], urmărind

[1] Ibidem, p. 315.
[2] Vezi, pe larg, Alexandru Leahu, op. cit. p.27.
[3] Friedrich Nietzsche, *Cazul Wagner*, ed. cit., p.34.
[4] Ibidem, p. 90.
[5] Ibidem, p. 91.
[6] Ibidem, p. 92.

„expresivitatea cu orice preț, așa cum o pretinde idealul wagnerian, ideal al decadenței"[1]. Fiind opera unui nevrozat, problematica adusă de el pe scenă ține de pură isterie: „tot ce-i convulsiv în pasiunile lui, sensibilitatea lui iritată, gustul său care reclamă leacuri tot mai tari, instabilitatea pe care o travestește în principiu și în mod special alegerea eroilor și eroinelor sale, considerate ca tipuri fiziologice (o galerie de bolnavi!), toate acestea ne oferă un tablou patologic ce nu lasă nici o îndoială"[2], Wagner, „o calamitate pentru muzică", a întrezărit în ea „un mijloc de a excita nervii obosiți"[3]. Genialitatea descoperirilor sale „este depășită de arta de a-i sfredeli pe cei mai epuizați, de a-i aduce la viață pe cei pe jumătate morți. Trece drept maestru în arta paselor hipnotice și răstoarnă, ca taurii, pe cei mai puternici"[4]. Reproșurile ce i se aduc unei muzici considerate decadente sunt exprimate astfel: „subminarea puterii organizatoare; abuzul de mijloace tradiționale, fără capacitatea care *justifică* întrebuințarea lor; simulacrul în imitarea marilor forme, pentru care nimeni din ziua de azi nu mai este îndeajuns de puternic, de mîndru, de sigur de sine, de sănătos; excesul de vitalitate în detalii; patosul cu orice preț; rafinamentul ca mijloc de exprimare al vieții *sărăcite*; mereu mai mulți nervi în loc de carne"[5]. Ceea ce Nietzsche, împotrivit creștinismului și valorilor pe care le antrena, nu-i poate ierta lui Wagner, muzicianul cel mai victorios în aparență, „în realitate un decadent disperat și găunos", este că „s-a prosternat neajutorat și înfrânt înaintea crucii creștine"[6], cu prilejul compunerii operei Parsifal, „un atentat împotriva moralei", o operă în care

[1] Ibidem, p. 66.
[2] Ibidem, p. 46.
[3] Idem.
[4] Ibidem, p. 47.
[5] Ibidem, p. 75.
[6] Ibidem, pp. 102-103.

„propovăduirea castității rămîne o provocare contra naturii"[1], în altă ordine, <<produsul unei uri turbate față de cunoaștere, spirit și senzualitate>>, "o anatemă împotriva simțurilor și a spiritului, concentrate într-un același suflu de ură", "o întoarcere la un ideal creștin, bolnăvicios și obscurantist", "o negare de sine, o autoanulare a unui artist care pînă atunci urmărise cu întreaga putere a voinței lui contrariul, adică spiritualizarea și sensibilizarea supremă a artei sale"[2].

La toate acestea există o concluzie: Wagner nu este profetul unui viitor, ci "transfiguratorul unui trecut"[3].

Ulterior[4], Nietzsche va realiza un portret al unor mari compozitori și epoci stilistice, clasicismul și romantismul, pornind de la încheierea marilor epoci muzicale, cu totul pe gustul său, o dată cu *opusul muzical mozartian*. Iată și unda de regret strecurată în primul portret: „S-au dus vremurile <<bune, de altădată>>, ele și-au cîntat cîntecul de lebădă prin muzica lui Mozart; - ferice de *noi*, cei cărora rococoul său le mai spune ceva, că tonul său de <<bună societate>>„ delicatul său entuziasm, plăcerea copilărească aflată în ornamentațiile chinezești, politețea inimii sale, năzuința lui spre toate cele grațioase, înamorate, dănțuitoare, înlăcrimate, credința lui meridională mai pot isca un ecou în vreo *părticică* din noi!"[5].

În schimb, *Beethoven* a beneficiat de atenția filosofului cu 10 ani în urmă, într-o prolegomenă la muzica lui Wagner. El a observat, atunci, în muzica beethoveniană, unele aspecte ale limbajului patosului și proceselor dramatice dinăuntrul omului: „Beethoven a făcut mai întâi muzica să vorbească o nouă limbă, limba, până atunci

---

[1] Ibidem, p. 102.
[2] Ibidem, p. 101.
[3] Friedrich Nietzsche, Opere complete, 2, ed. cit., p. 334.
[4] În *Dincolo de bine și de rău.*
[5] Friedrich Nietzsche, *Dincolo de bine și de rău,* traducere din limba germană de Francisc Grünberg, București, Humanitas, 1991, p., 177.

interzisă , a pasiunii: întrucât însă arta lui a trebuit să răsară din legile şi convenţiile artei etosului şi să încerce oarecum să se justifice în faţa ei, evoluţia lui artistică a avut în sine o dificultate şi o neclaritate specifică. Un proces lăuntric, dramatic, - căci orice pasiune are o desfăşurare dramatică – voia să răzbată la o nouă formă, dar schema tradiţională a muzicii de atmosferă se opunea şi vorbea aproape cu aerul moralităţii împotriva apariţiei imoralităţii. Uneori, impresia este că Beethoven, şi-a fixat sarcina contradictorie de a pune patosul să se exprime cu mijloacele etosului. Pentru cele mai mari şi mai târzii opera ale lui Beethoven însă, punctul acesta de vedere nu ajunge. Ca să redea marele arc deschis de o pasiune, el a găsit cu adevărat un nou mijloc: a luat câteva puncte disparate de pe traiectoria ei şi le-a marcat cu cea mai mare precizie, pentru a lăsa apoi să se *ghicească* din ele de către ascultător întreaga linie. Privită din exterior, noua formă arăta ca o alăturare a mai multor piese muzicale, dintre care fiecare în parte reprezenta aparent o stare de inerţie, în realitate însă un moment în desfăşurarea dramatică a pasiunii. Ascultătorul putea crede că ascultă vechea muzică de atmosferă, numai că legătura dintre părţile izolate îi scăpase şi nu se mai putea explica după canonul contrapunctului. Chiar la muzicieni a survenit o desconsiderare faţă de cerinţa unei structuri artistice de ansamblu; succesiunea părţilor din operele lor a devenit arbitrară. Descoperirea marii forme a pasiunii a dus, printr-o neînţelegere, înapoi la compoziţia izolată cu un conţinut oarecare, iar dramatismul părţilor antagonice a încetat cu totul. De aceea, simfonia de după Beethoven este un produs de o prolixitate atât de bizară, mai ales când îngaimă încă, în detaliu, limbajul patosului beethovenian. Mijloacele nu se potrivesc cu intenţia, iar intenţia în ansamblu nu se

limpezeşte nicidecum pentru ascultător, fiindcă nici în capul autorului n-a fost niciodată clară"[1].

În portretul următor celui făcut lui Mozart, Beethoven marchează "doar acordul final al unei tranziţii stilistice, al unei rupturi stilistice şi *nu*, precum Mozart, acordul final al unui mare stil european care a dominat timp de secole. Beethoven este locul de întîlnire dintre un suflet îmbătrînit şi vlăguit care se zdrobeşte neîncetat şi un suflet viitor, mult - prea tânăr, aflat mereu pe punctual de a *sosi*; muzica lui se scaldă în clar-obscurul unei pierzanii veşnice şi al unei speranţe eterne şi extravagante"[2].

În continuare, muzica germană care a urmat "aparţine romantismului, adică unei mişcări care din punct de vedere istoric a fost şi mai scurtă, şi mai trecătoare, şi mai superficială decît marele antract pe care l-a constituit trecerea Europei de la Rousseau la Napoleon şi apoi la apariţia democraţiei...De altfel toată această muzică romantică (a lui Weber şi Wagner, parţial, n. n,) nici nu era îndeajuns de aristocratică, ea nu conţinea suficientă muzică pentru a-şi putea justifica existenţa în altă parte decât în teatru şi în faţa vulgului; de la bun început, era o muzică de rangul al doilea, neluată prea mult în seamă de adevăraţii muzicieni"[3]. *Felix Mendelssohn* şi-a dobândit repede celebritatea şi tot atât de repede a căzut în uitare "din pricina sufletului său mai uşor, mai pur, mai radios: în muzica germană el constituie un *incident* fericit". *Robert Schumann,* "cel care a luat muzica în serios şi a fost luat din capul locului el însuşi în serios – fiind cel din urmă care a pus bazele unei şcoli -: nu e oare pentru noi o fericire, un fel de uşurare, un fel de eliberare faptul că astăzi acest

[1] „Consideraţii inactuale IV: Richard Wagner la Bayreuth", în Friedrich Nietzsche, *Opere complete 2*, ed. cit., pp. 323-324.
[2] Friedrich Nietzsche, *Dincolo de bine şi de rău,* ed. cit., p. 177.
[3] Ibidem, pp. 177-178.

romantism schumanian este depăşit..., Schumann, cu gustul său care era în fond un gust *meschin* (şi anume, o înclinaţie primejdioasă, îndoit de primejdioasă în cazul unui german, spre lirismul potolit şi spre o anumită beţie sentimentală), retrăgîndu-se mereu în lături, ţinîndu-se timid la distanţă, nobil răsfăţat care se complăcea numai în savurarea bucuriilor şi durerilor anonime, un fel de fecioară, un *noli me tangere* dintotdeauna: în muzică acest Schumann nu constituie decît un eveniment *german*, nu unul european ca Beethoven sau, într-o măsură şi mai mare, Mozart, - prin el muzica germană era ameninţată de cea mai mare primejdie a sa, aceea de a nu-şi mai putea adresa *cuvîntul sufletului Europei*, de a degenera într-un şovinism ordinar"[1].

Opiniile lui Nietzsche, şi adevărate, şi contradictorii, poate că şi nedrepte uneori faţă de unii compozitori sau compoziţii, rămân ca nişte măturii şi observaţii ale unui spirit care a reflectat, în limitele oricărei reflecţii omeneşti, dar cu o sinceritate pe care nimeni niciodată nu va putea să nu i-o recunoască.

[1] Ibidem, pp. 178-179.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Nicolai Hartmann despre stratificarea frumosului muzical

Gânditor de formație enciclopedică, *Nicolai Hartmann*[1] este autorul uneia dintre cele mai elaborate estetici din istoria acestei discipline[2].

În cadrul impunătorului său sistem estetic, Hartmann procedează, cu un aparat conceptual propriu filosofului care a asimilat o vastă experiență a științei și culturii moderne, la o radiografie a frumosului muzical din perspectiva modului său de a considera starea estetică drept un semn al puterii omului de evaluare.

Dintre toate artele, muzica este considerată "cea mai liberă dintre arte", liberă pe două laturi: de tema extraestetică ca și de scopul extraestetic. Compoziția este invenție, adică surprindere și descoperire interioară, încât tema muzicală "este liber creată, un pur produs al fanteziei muzicale". În cazul artelor reprezentative, "frumusețea stă în raportul de apariție", dar acolo unde nu există subiect, cazul muzicii pure, nu poate ca ceva să apară. Hartmann se întreabă dacă e posibil să existe un tip de frumos "care să subziste numai în purul raport al formei"[3].

Problema, într-un fel particulară pe care și-o pune Hartmann în legătură cu arta muzicii, din care exclude muzica cu program și combinațiile muzicii cu cuvântul, este dacă există și aici, în muzica

[1] Nicolai Hartmann (1882-1950), filosof german, întemeietor al ontologiei critice și unul dintre fondatorii axiologiei. Estetica sa este o teorie a obiectului estetic, ale cărui temeiuri se află în planuri strict ontologice. Dintre principalele sale lucrări amintim: *Bazele metafizicii cunoașterii* (1921), *Etica* (1925), *Contribuții la întemeierea ontologiei* (1935), *Estetica* (postum, 1953). Pentru detalii, vezi *Dicționar de estetică generală*, ed. cit., și *Dicționar de filozofie*, ed. cit.

[2] Pentru detalii, vezi studiul introductiv al lui Nicolae Boboc, „Nicolai Hartmann și estetica modernă" la *Estetica*, în românește de Constantin Floru, București, Editura Univers, 1974.

[3] Nicolai Hartmann, op. cit., p. 129.

pură, un raport de apariţie şi, în caz afirmativ, dacă el poate să susţină fenomenul frumosului muzical[1] . Răspunsul său la această problemă este afirmativ: "succesiunea şi legătura sunetelor trebuie socotite în muzică drept *pătură reală şi prim-plan* (s. n.)"[2]. Rămâne de întrebat, în continuare, există, în opusul muzical, ceva ce se ridică deasupra sunetelor sensibile? Fără îndoială, muzica nu poate fi redusă la o "singură sonoritate sensibil-perceptibilă; ci totdeauna se găseşte ceva dincolo de aceasta, <<ceva muzical perceptibil>>, care necesită o cu totul altă sinteză din partea conştiinţei percepătoare, decît aceea pe care o poate efectua pura auzire acustică. Acest alt ceva este un întreg mai mare şi constituie *planul din spate* (s. n.), care nu mai are caracter sensibil"[3].

Alcătuirea de sunete, prim-planul muzicii, se poate auzi doar parţial şi numai atât cât se întinde retenţia acustică. Nu este deci cu putinţă să poată fi auzită întreaga masă a sunetelor unei lucrări muzicale. Muzica este o artă temporală, după cum auzul este un simţ al timpului, iar mişcarea necesită timp, în fiecare clipă doar un segment al muzicii poate fi prezent în conştiinţa celui ce ascultă. Şi totuşi lucrarea muzicală este sesizată în unitatea sa. E drept că şi o succesiune ca atare poate constitui o unitate, "numai că unitatea nu poate fi produsă pe planul auzului sensibil, ci numai în realizarea unei sinteze, care trebuie să se înfăptuiască abia pe planul audierii muzicale;...nu sunetul momentan, ci abia întregul în unitatea

[1] În legătură cu acest raport, trebuie să reţinem definiţia hartmanniană a frumosului în general ca „un obiect de două feluri, totuşi în una, ca un obiect unic. El este un obiect *real* (s.n.), şi de aceea dat simţurilor, nu se epuizează însă în acesta; dimpotrivă, este în aceeaşi măsură şi un cu totul altul, *ireal* (s. n.), care apare în cel real – sau ca ivindu-se înapoia lui. Frumosul nu este primul obiect, singur, şi nici în al doilea singur, dimpotrivă numai ambele, unul într-altul şi unul cu altul. Mai exact spus, el este apariţia unuia în celălalt". Mai departe, privitor la modul de fiinţare a frumosului, Hartmann face precizarea că „Ceea ce face să apară trebuie să fie real, şi ceea ce apare nu poate fi real, întrucît constă numai în această apariţie a sa. De aici jocul schimbător în felul de a fiinţa al frumosului: el există şi totodată nu există. Fiinţa lui se află în cumpănă", Nicolai Hartmann, op. cit., p. 39.

[2] Ibidem, pp. 130-131.

[3] Ibidem, p. 131.

succesiunii sale constituie alcătuirea muzicală sonoră a mişcării. Şi numai pe baza acestui întreg, detaliul cuprins într-însul – ansamblul perceptibil auzului – îşi dobîndeşte sensul"[1]. Pe parcursul audiţiei are loc sinteza şi se desăvârşeşte unitatea a ceea ce era dispersat în succesiunea temporală, nu dintr-o dată, ci succesiv. Este vorba de o conexiune obiectiv articulată, "un edificiu în care toate amănuntele trimit înaintea şi înapoia lor; şi aceste trimiteri sînt sesizate ele însele în întreg, desigur fără reflecţie şi ca un lucru de la sine înţeles"[2].

Înţelegerea unei lucrări muzicale rămâne condiţionată de sesizarea totalităţii, a realizării sintezei, iar actul de sinteză pune în lumină caracterul de construcţie al muzicii şi rolul recreator al conştiinţei perceptive: "Unitatea muzicală a operei sonore are în adevăr ea însăşi caracterul unei sinteze. Aceasta înseamnă că ea este <<compoziţie>> (*compositio* este simpla traducere a cuvîntului *synthesis*). O atare unitate nu poate fi sensibil auzită. În această măsură, ea este în mod veritabil apariţie, şi anume o apariţie mijlocită de audierea sensibilă. Ea aparţine deci planului din spate al operei sonore. Luînd însă lucrurile pe latura obiectivă, ea este unitatea sintetică în care sunetul respectiv stins, pe care sensibil nu-l mai auzim, este reţinut şi alcătuieşte astfel, ca ceva încă prezent, un element esenţial al întregului ce se edifică succesiv în audierea muzicală.

Sinteza trebuie săvîrşită de însuşi cel ce audiază. În măsura aceasta, el este re-creator şi este el însuşi activ componistic"[3].

Rezumând, se poate reţine *caracteristica fundamentală a operei de artă muzicală*, faptul că în desfăşurarea ei temporală, prin legătura internă a părţilor sale, "permite auditorului să degajeze unitatea de

[1] Ibidem, p. 132.
[2] Ibidem,p. 133.
[3] Idem.

compoziție a construcției, deși aceasta nu poate fi sensibil auzită"[1]. Opusul muzical îl determină pe ascultător "să audă dinainte ceea ce vine și să audă încă ceea ce a trecut, să trăiască în fiece stadiu al audierii așteptarea a ceea ce vine, să anticipeze urmarea determinată, cerută de muzică. Aceasta este valabil chiar acolo unde adevărata urmare a bucății muzicale se dovedește ulterior ca fiind alta. Căci rezolvarea tensiunii ce se născuse poate totdeauna să fie și alta decît cea așteptată; și valorificarea posibilității muzicale neașteptate (de un nou fel) este aici tocmai un moment esențial de surpriză și de îmbogățire"[2].

Muzical vorbind, fiecare fază audiată "trimite nemijlocit dincolo de sine, și anume înainte ca și înapoi. Gîndită cu totul izolată, ea își pierde sensul ei muzical. Sensul acesta atîrnă tocmai de întreg. Lucrul merge atît de departe, încît, invers, auditorul rafinat, care ascultă din întîmplare numai cîteva măsuri, sesizează totodată, întregindu-le fără să vrea, o porțiune a întregului ca atare, - indiferent dacă această completare se potrivește cu compoziția adevărată sau nu se potrivește. Nu i se întîmplă în acest caz nimic altceva decît ce se întîmplă celui ce intuiește plastic, cu un fragment dintr-o statuie sfărîmată"[3].

În audiția muzicală este trăită, dincolo de figurația sonoră sensibilă, înălțarea edificiului și acesta este complet construit o dată cu ultimele măsuri: "Auzim așadar în fapt mai mult decît ce se poate sensibil auzi, auzim un edificiu sonor de altă ordine de mărime, care este cu neputință de auzit acustic laolaltă. Această altă alcătuire este *adevărata operă sonoră* (s. n.)", o altă alcătuire care constituie planul muzical din spate. Prin urmare, audiția muzicală "transcende auzul

[1] Idem.
[2] Ibidem, p. 133-134.
[3] Ibidem, p. 134.

sensibil. Întregul unei mişcări care apare nu este dat ca atare simţurilor, el este ceva acustic – ireal"[1].

Cât despre relaţia dintre cele două planuri, se constată un raport de determinare al planului din faţă de către planul din spate[2]. Lucrurile pot fi dovedite şi pe latura negativă, în lucrarea muzicală nereuşită, unde "amănuntele nu se acordă deplin pentru ascultător, ci rămân disparate. Amănuntele pot fi şi aici plăcute încă în efectul lor, pot să ne captiveze, să ne stimuleze, să ne provoace la anticipare; ele nu pot trimite chiar la întreg". Dacă acest întreg nu se realizează, lucrarea muzicală va fi percepută ca lipsită de unitatea formei interioare, ea se va prezenta ca ceva plat, "nespunînd nimic" ascultătorului[3].

Adevăratul opus muzical se naşte, obiectiv, o dată cu actul interpretativ, atunci când apare prim-planul sensibil. Hartmann a înţeles perfect rolul interpretului în realizarea operei sonore, când îl numeşte "un asociat al compozitorului", acesta nefiind un reproducător, "ci cu desăvîrşire productiv creator"[4].

Pe de altă parte, Hartmann sesizează, cu justeţe, că opusul interpretat nu poate fi ceva definitiv încheiat, el devine altul, cu fiecare reproducere. Interpretarea "se adaugă de fiecare dată, şi ea poate fi cu totul personal unică. În felul acesta, identitatea operei muzicale este şi ea în anumite limite părăsită, este despicată în diversitatea calitativă a interpretărilor"[5]. Din perspectiva obiectivării, între muzica scrisă şi cea executată apare o mare deosebire. Prima subzistă *aere perennius*, cealaltă dobândeşte concreteţe şi intuitivitate deplină, dar în modul cel mai fugitiv. Ea se stinge, temporal vorbind, o dată cu execuţia sa unică. Tehnicile de imprimare o pot fixa în anumite limite, căci

[1] Ibidem, pp. 134-135.
[2] Ibidem, p. 135.
[3] Idem.
[4] Ibidem, p. 138.
[5] Idem.

imprimările nu pot ajunge "pînă la toate finețele"[1]. Şi încă ceva: interpretul atrage în real numai pătura auditiv perceptibilă, restul rămânând ireal, ca mai înainte. Raportul straturilor, cu opoziția lor de real şi ireal este păstrat. Nefiind o artă reprezentativă, adică fără teme extramuzicale, ceea ce muzica mijloceşte "cu adevărat ascultătorului, prin planurile ei din față, *nu se poate exprima în nici un fel prin cuvinte şi concepte* (s. n.)"[2].

Între toate celelalte arte, care pretind participarea receptorului la reprezentare, muzica ocupă un loc unic, căci numai ea "pătrunde parcă în ascultător şi devine, în timp ce el o ascultă, a sa"[3]. Fără planul sufletesc din spate, muzica ar fi un simplu joc cu sunete, când, de fapt, ea este "revelare veritabilă". Ea se dovedeşte a fi "chemare, şi anume prin trezirea sufletului celui ce ascultă – la însoțire, la vibrație comună, la viața cea mai interioară; e participare, dăruire simțirii insesizabile. Şi prin aceasta se produce minunea comunității ascultătorilor în trăirea afectivă a muzicii, oarecum contopirea lor în una – aşa cum în viață abia dacă este cu putință -, dincolo de toată deosebirea sufletească individuală; fenomenul <<sălii de concert>> - evident, numai cînd execută un muzicant cu adevărat genial"[4].

Hartmann deosebeşte două moduri de a gusta muzica; unul este acele de a ne lăsa până la pierdere atraşi în mişcarea muzicală, caz în care ne scapă finețea structurală a compoziției, celălalt, strict estetic, implică pătrunderea conştiinței melomanului în edificiul sonor al opusului şi cedează plăcerii numai după dominarea articulațiilor întregului[5]. Aceasta din urmă este atitudinea corect estetică; ea nu anticipă „ademenită de anumite <<efecte>>, ci merge pas cu pas

[1] Idem.
[2] Ibidem, p. 140.
[3] Ibidem, p. 224.
[4] Idem.
[5] Ibidem, p. 225.

împreună cu compozitorul, îngăduie edificiului operei să ia naştere în auzul interior, şi numai în acesta îi apare conţinutul sufletesc – desigur, tot ca trăit şi răpitor, dar răpind pe ascultător numai în direcţia determinată pe care o prefigurează edificiul sunetelor"[1].

În vreme ce straturile interioare ale muzicii au darul a-l cuprinde pe om încât să devină una cu muzica, straturile exterioare îl pun în atitudinea contemplării, al cărui obiect sunt[2]. Se pune întrebarea, cum succesiunile sonore pot determina apariţia a ceea ce „este mai interior şi mai inexprimabil în sufletul omului?". Un răspuns, din punctul de vedere al lui Hartmann, este posibil şi, în ordinea argumentelor şi a experienţei, cât se poate de convingător: „lumea sunetelor şi cea sufletească nu sînt chiar atît de eterogene, cum par a fi la prima vedere. Ambele sînt nespaţiale (lipsite de caracter corporal, imateriale), ambele au o subzistenţă fluentă, de trecere, de mişcare, şi ambele se dezvoltă în contrastul de excitaţie şi liniştire, de tensiune şi destindere. De fapt, acestea sînt trei puncte în care fiinţa sufletească se deosebeşte foarte esenţial de aceea a lumii exterioare. Şi cel puţin atîta este limpede: că, dacă există un material artistic capabil să exprime această fiinţă, el trebuie să fie de acelaşi fel: nu trebuie să dea naştere în plăsmuirile sale la lucruri sau la corpuri, nu trebuie să subziste ca fapt împlinit, ci ca proces de împlinire, - trebuie să se epuizeze în fluenţă temporală, în curgere, în a fi mişcat şi a mişca -, şi trebuie să poată reproduce dinamica proceselor sufleteşti"[3]. În aceste similitudini se află temeiul pentru care muzica poate exprima secretele sufletului. În consecinţă, mesajul muzicii are un conţinut spiritual, interior, care nu se revelează altfel decât în limbajul muzicii: „numai în limbajul sensibil al sunetelor poate fi sesizat conţinutul sufletesc, nu însă afară

[1] Ibidem, p. 226.
[2] Idem.
[3] Ibidem, pp. 226-227.

dintr-însul, într-un alt limbaj. De aceea *nu îl putem <<arăta>> nimănui care nu e în stare să -l audă* (s. n.). Zadarnic vorbim despre el, esențialul tot nu îl spunem; dar dacă ne putem pune în fața clapelor și îl executăm, într-o clipă el apare ca prin farmec"[1].

O contribuție semnificativă la adâncirea cunoașterii frumosului muzical este adusă de Hartmann prin celebra sa *teorie a straturilor,* atât în ceea ce privește ordinea lor de succesiune, cât și raporturile de determinare dintre ele. El distinge, așadar, trei straturi pe care le justifică astfel:

1. Primul strat este cel al participării nemijlocite a ascultătorului la vibrația muzicii: "El începe deja cu legănarea muzicii de dans, este însă propriu oricărei muzici. Acțiunea lui este acea a unui apel și a unei antrenări, care se poate amplifica pînă la răpire";

2. următorul strat solicită ascultătorul ca, pătrunzând mai adînc în compoziție, să fie cuprins de ea în interiorul său. Acest strat "nu este propriu oricărei muzici, ci numai operelor de o anumită mărime și adâncime. El răscolește sufletul omului, revelează și anunță; el scoate din adîncul obscur al eului celui care ascultă lucruri ascunse, la lumină. În hotarele acestui strat se mișcă aproape întreaga muzică serioasă. El este extraordinar de diferențiat și individualizat";

3. ultimul strat, cel metafizic, este al lucrurilor ultime, "în felul în care Schopenhauer înțelegea apariția voinței lumii; nu este nevoie ca el să fie aceasta, el are însă totdeauna caracterul unui contact cu puteri obscur bănuite, cu puteri ale destinului. Prezența stratului acesta nu poate fi decît rareori cu adevărat dovedită.

Din aceste trei straturi interioare ale muzicii, cel de al treilea și ultimul este – cu toată raritatea lui – cel mai lesne de exemplificat. În adevăr, el ne e dat, în măreția și certitudinea lui covîrșitoare, în muzica

[1] Ibidem, p. 228.

religioasă – o muzică, firește, care n-a fost religioasă, compoziţional, ci numai potrivit ocaziilor şi temelor ei programatice. Dar susţinută de comoara ideilor ei metafizice, ea a ajuns în fapt la cele mai adînci revelaţii. Numai că în realitate nu este vorba de revelaţii dogmatice, ci de revelaţii de ordin uman sufletesc. Totuşi, ele poartă caracteristica metafizicului.

De altfel, există şi multă muzică profană care prezintă fenomenul celui de al treilea strat interior: simfonii, cvartete, sonate – dacă nu în întregime, cel puţin în mişcări particulare – fără să uităm acele *concerti grossi* din vremea lui Händel, ca şi preludiile şi fugile lui Bach. Cît priveşte pe cele din urmă, ele sînt unice ca adîncime metafizică.

Primul şi al doilea strat interior sînt proprii oricărei muzici mai serioase. Ambele sînt condiţii ale stratului al treilea, căci fără rezonanţa vibraţiei şi *fără sesizarea construcţiei muzicale, elementul ultim şi cel mai interior nu poate să apară* (s. n.)"[1].

În raportul straturilor exterioare şi interioare ale muzicii este prezentă acţiunea unei *legi*, conform căreia "apariţia stratului interior mai adînc atîrnă de stratul exterior mai adînc corespunzător. Sau, altfel spus: cu cît este mai mare şi mai bogat edificiul sonurilor, cu atît mai mult conţinut sufletesc poate apărea într-însul"[2].

Un capitol important al esteticii lui Nicolai Hartmann se referă la *problema muzicii programatice* şi, implicit, la autonomia limbajului muzical. El pune în dezbatere, cu acest prilej, mai întâi la modul general, raportul muzicii cu poezia, pe care îl diferenţiază de cel din arta dramatică.

[1] Ibidem, pp. 228-229.
[2] Ibidem, p. 229.

Asociată cu poezia, muzica nu participă la înfățișarea conținutului poetic, pentru că, în genere, ea nu înfățișează ceva anume, ca poezia, ea doar împrumută poeziei "facultatea de a trezi ecoul unor sentimente pure, întrucît poezia, ca pură artă a cuvîntului, nu poate face aceasta. Mai departe, nu este numaidecît necesar să se ia poezia gata și să se compună apoi pe ea. Compozitorul alege, cel puțin, ceea ce se pretează la compunere. Există chiar, la ocazie, o naștere unitară a textului și a muzicii, în același timp; sau a textului, pe baza unei muzici plutind deja, potrivit caracterului ei, în închipuirea poetului".[1] Întrebarea care se pune în continuare este, poate muzica să înfățișeze conținuturi speciale ale vieții sufletești, cum sunt persoane, destine, evenimente? Compozitorul își notează, uneori, ca generic al compoziției sale, teme ale fenomenelor vieții, dar, atrage atenția Hartmann, "tema exprimată nu poate deveni tema muzicii înseși". Cine n-o cunoaște, ascultând muzica, ajunge la cu totul alte reprezentări. Muzica "nu poate spune decît ceea ce poate fi spus în sonuri. Și aceasta nu poate sta în temele cu conținut particular. Muzica însă poate prea bine să adauge unei teme, date în conținutul ei, tonalitatea afectivă potrivită temei – și anume într-o adecvație pe care poezia nu ar fi atins-o niciodată"[2].

În viața muzicală, muzica programatică are legitimitate, dar "nu ne este îngăduit să vedem ceva mai mult în ea: o corespondență strictă între motivul muzical și tema poetică. Orice împovărare a temelor muzicale cu semnificații trecînd dincolo de aceste limite este arbitrară"[3].

În spectacolul de operă, Hartmann vede un "principiu discutabil", deoarece aici intervin foarte multe lucruri care împiedică

[1] Ibidem, p. 230
[2] Ibidem,p. 231.
[3] Idem.

realizarea unității dintre poezie şi muzică, elementul dramatic în primul rând. Muzica are "tendința să atragă întîmplările, pe care ea trebuie să le însoțească, în planul liric, şi tocmai acest lucru nu se împacă nici cu acțiunea, nici cu dialogul dramatic"[1]. Opera veche ținea seama de acest lucru şi cobora dialogul în recitativ, "la un fel de <<semimuzică>>, melodică destul de arbitrară" O dată cu sfârşitul secolului al XVIII-lea, compozitorii au căutat să pună în discursul muzical acțiunea însăşi, "să dramatizeze muzica", dar "efectul este de la un timp monoton şi plictisitor"; în timp ce un personaj cântă, ceilalți stau inactivi pe scenă. Wagner introduce procedeul revenirii motivelor cu conținut fixat. Drama cere, într-adevăr, potrivit conținutului, revenirea motivelor, "muzica însă trebuie să alcătuiască o unitate de structură şi nu poate admite prezența motivelor în toate situațiile posibile. De aici se naşte un conflict foarte drastic între două cerințe, una dramatică, cealaltă muzicală – şi anume în compoziția însăşi. Nu se poate nega că Wagner l-a rezolvat în parte în mod genial, mai ales prin alegerea potrivită, de la început, a <<motivelor>>. Totuşi latura compozițională suferă încă mai departe de pe urma lui"[2].

Proiectul estetic inițiat de Hartmann se încheie cu *analiza straturilor în execuția muzicală.* Pornind de la recunoaşterea interpretării ca fiind "a doua artă, alături de aceea a compozitorului", Hartmann observă că abia interpretul face compoziția accesibilă, altminteri, în forma sa scripturală, ar rămâne de nepătruns pentru public. Realizarea muzicii în act şi împlinirea sa în plan estetic presupune două condiții: stăpânirea tehnică a instrumentului şi "congenialitatea cu compozitorul". Sunt posibile două tipuri de interpret: unul stăpân pe tehnică, dar deficient în ceea ce priveşte

[1] Idem.
[2] Ibidem, pp. 231-233.

interiorul, cu o muzică doar exterior strălucitoare, celălalt, posedând muzicalitatea necesară, nu stăpâneşte tehnica punerii ei în valoare, de unde o muzică stângace şi sentimentală. Între cele două extreme sunt posibile nesfârşit de multe trepte. În ambele cazuri, "legea straturilor este lezată". Conform acesteia, "apariţia straturilor interioare atîrnă de împlinirea straturilor exterioare – şi anume în felul că stratul exterior mai adânc mijloceşte apariţia stratului mai adânc interior", întregul edificându-se numai din treaptă în treaptă[1]. Aşa se explică preferinţa diletantului pentru muzica programatică, care îi trădează "pe căi extramuzicale, ce urmează să exprime muzica...întrucît el nu se descurcă atît de lesne printre straturile exterioare şi în stăpînirea instrumentului, pe care ele o cer". Această atitudine se degradează până la aceea a ascultătorului care cedează voluptăţii sentimentelor, oprindu-se la a gusta partea de suprafaţă a muzicii[2].

În sfârşit, este amintit un ultim aspect, extreme de important, pentru că accentuează asupra contribuţiei recreatoare a interpretului: "compozitorul nu compune cu totul pînă la capăt, muzica scrisă rămîne relativ generală şi abia muzicantul executant o compune pînă la capăt". Nedeterminarea aceasta nu se află într-un strat sau altul, ci "în toate straturile"[3].

Sensibil la valorile artei şi la valorile muzicii, al căror drum spre ele e mai complicat decât în cazul celorlalte arte, dar pe care a reuşit să-l străbată într-un mod meticulos şi competent, Hartmann oferă, prin consideraţiile sale asupra frumosului muzical, sugestii care frapează conştiinţa critică prin profunzimea şi actualitatea lor.

[1] Ibidem, pp. 233-234.
[2] Ibidem, p. 234.
[3] Ibidem, p. 235.

B.C.U. "M. EMINESCU" IAŞI

Emil Cioran despre valorizările tăcerii şi revelaţiile muzicii

Cu puţin înainte de încheierea cărţii sale de debut[1], după ce desfăşurase, cu o uimitoare pasiune şi cu o rară violenţă, toată gama de motive ce aveau să definească universul discursului său, Emil Cioran[2] întârzia, pe aproximativ o pagină, asupra valenţelor metafizice

[1] *Pe culmile disperării*, Bucureşti, 1934.

[2] La 8 aprilie 1911 se năştea în satul Răşinari, lângă Sibiu, cel ce urma să devină, după cum avea să spună Maurice Nadeau „profetul vremurilor concentraţionare şi al suicidului colectiv, cel căruia toţi filosofii neantului şi ai absurdului îi pregăteau venirea, adevăratul aducător al relei vestiri", *Emil Cioran*, (Maurice Nadeau în ziarul „Combat" din 29 septembrie 1949, apud *Secolul 20 nr.328-329-330*).

Până la vârsta de 10 ani va rămâne în Răşinari, paradisul copilăriei fericite, apoi va merge la Sibiu, pentru studii liceale. Copilăria cu împrejurimile Răşinarilor au rămas pentru totdeauna vii în memoria afectivă a filosofului român, nu fără un sentiment încărcat de îndepărtare, ireversibil şi regret. Contrastul dintre trecuţii ani ai inocenţei, ani ai cunoaşterii intuitive şi cuprinderii afective a universului natural, şi următorii ani petrecuţi în spaţiul civilizaţiei şi ai excesului de conştiinţă a produs o surpare interioară cu efecte pe termen lung în planul resemnificării existenţei.

Între anii 1928- 1932, Cioran va fi urmat la Bucureşti ceea ce el numea „vagi studii de filosofie", timp în care şi-a afirmat poziţia sa faţă de problematica prezentului în periodicele vremii, alături de *Generaţia '27*, nume generic ce reunea tineri intelectuali ca: Mircea Eliade, Mircea Vulcănescu, Constantin Noica, Eugen Ionescu, Dan Botta, Petru Comarnescu, Petre Ţuţea, Traian Herseni, Arşavir şi Haig Acterian etc., generaţie care se afla sub puterile formative ale marelui lor profesor, Nae Ionescu.

Venind în Bucureştii anilor 1932, Cioran intra într-o lume macerată de contradicţii, unde se respira întretăiat un aer cu disperări şi suferinţe în pâcla unui viitor ameninţător, şi unde o infinită grijă pentru destinul culturii româneşti făcea din tema creaţiei spirituale altarul pe care se jertfeau nopţi şi se consumau, în febră, coşmaruri. Aparenţa de unitate a *Generaţiei*, în fapt, o varietate deconcertantă de tendinţe, al căror mod de exprimare, conceput să atragă atenţia, stârnea, alături de admiraţie şi teamă, reacţii pe măsura unui timp întrat în ritmurile curgerii accelerate spre un posibil hău istoric. Anvergura şi felurimea direcţiilor înregistrau nuanţe greu de definit, elanul dezlănţuit şi reflecţia ordonatoare compuneau un indiscernabil patetic. Situaţi la extrema tare a limbajului, mulţi dintre intelectualii tineri recurgeau la tehnica excitării rănilor proprii cu durităţi expresive, pentru a le flutura apoi, triumfător, pe sub privirile şi mintea cititorilor uimiţi. Loviţi, învăţau să lovească nemilos cu verbul lor incendiat, apoi încercau desfătări rare în exerciţiul suferinţei, transpunându-şi durerile în registrul acut al disperării. În marginea unui discurs fanatizat, în vocea şi gestica lui Cioran s-a putut remarca, în plan emoţional şi reflexiv, culmea excesului în excesele generaţiei sale.

Într-o scrisoare din aprilie 1980 către Constantin Noica, Cioran dezvăluia antecedentele familiei sale cu o uimitoare sinceritate: "pe linie paternă, un bunic beţiv, ai cărui urmaşi au suferit de o crasă debilitate; din partea mamei, şi ea şi cele şase surori ale ei au murit de arterioscleroză. Cu tensiunea 25, sora mea fuma 100 de ţigări pe zi: sinucidere curată, sau aproape. Fiul ei s-a sinucis de altfel de-a binelea, în vreme ce, la celălalt capăt al Europei, eu m-am limitat la modestul rol de teoretician al sinuciderii" (Cioran, scrisoare din 9 aprilie 1980 către Constantin Noica, în *Scrisori către*

cei de-acasă, stabilirea şi transcrierea textelor de Gabriel Liiceanu şi Theodor Enescu, traduceri din franceză de Tania Radu, ediţie, note şi indici de Dan C. Mihăilescu, s. l., Humanitas, 1995, p. 310.

Atingând uneori cote alarmant de contradictorii, aceleaşi reacţii şi aprecieri pot fi remarcate şi în consideraţiile despre îndepărtaţii săi strămoşi, pe linie istorică. În aceste circumstanţe ce ţin de cauze ereditare, s-a considerat marcat de deficienţele condiţiei de a fi român: "Să vii dintr-un ţinut unde ratarea era o obligaţie şi unde <<Nu m-am putut realiza>> era laitmotivul oricărei confidenţe" (Cioran, *Mărturisiri şi anateme,* traducere de Emanoil Marcu; Bucureşti, Humanitas, 1994, p. 79), unde simbolul soartei româneşti, cheia tuturor neizbutirilor noastre se află în *sintagma n-a fost să fie* (Vezi în *Scrisori către cei de-acasă*, ed. cit., scrisorile către Constantin Noica din 12 iulie 1976, p. 308 şi către Mircea Vulcănescu din 3 mai 944 [sic], p. 325). Pesimismul, naţionala "teamă de a trăi" (Cioran *Caiete I*, 1957-1965, cuvânt înainte de Simone Boué, traducere din franceză de Emanoil Marcu şi Vlad Russo, Bucureşti, Humanitas, 1999, p. 244), tânguirile mulţimii de strămoşi (Cioran, *Silogismele amărăciunii*, traducere din limba franceză de Nicolae Bârna, Bucureşti, Humanitas, 1992, p. 116) transmise sanguinar sunt interpretate de filosof ca semne ale modului mărunt de viaţă: "Există un singur cuvînt pentru a defini poporul în care m-am născut şi căruia îi rămân credincios pentru că regăsesc în mine toate defectele lui: *minor*. Nu e un popor <<inferior>>, e unul la care totul devine miniatură (ca să nu spun caricatură), chiar şi nenorocirea" (Cioran, *Caiete III*, ed. cit., p. 38).

Alte slăbiciuni ale sângelui său, desigur moştenite, poartă numele de nihilism funciar, zădărnicie, nimicnicie (Ibidem, pp. 35-36). Cât priveşte patria sa, ea îi apare într-o imagine răscolitoare, tragică: "nu e o patrie, ci o suferinţă, o rană care nu se poate închide" (Ibidem, p. 222). Totuşi, în limitele nihilismului său sau împotriva acestui nihilism, Cioran era convins că există un punct care s-a mişcat în neantul valah şi care a generat spiritualitatea naţională, Eminescu. Fără el, neamul nostru "ar fi fost neînsemnat şi aproape de dispreţuit" (Cioran, *Scrisori către cei de-acasă*, ed. cit., p. 298.

Cursurile Facultăţii de Filosofie şi Litere le-a încheiat cu o teză despre Bergson. A obţinut o bursă de studii în Germania (1933-1935), după care a fost, vreme de un an, profesor la Liceul Şaguna din Braşov. Începând cu anul 1937, când a primit o bursă a statului francez pentru doctorat (prelungită până în 1938), s-a stabilit la Paris. Din anul 1947 a început să scrie *în limba franceză*. În legătură cu această limbă,. iată ce îi scrie, de la Paris, unui prieten de departe, lui Constantin Noica, în 1957: "Ai vrea să ştii dacă am intenţia să revin cîndva la limba noastră, a amîndurora, sau dacă înţeleg să-i rămîn credincios acesteilalte, în mînuirea căreia, fără nici un temei, bănuieşti că aş avea o uşurinţă pe care n-o am – şi n-o voi avea niciodată. Ar însemna să-ţi spun o poveste de groază dacă ţi-aş relata în amănunt istoria relaţiilor mele cu acest idiom de împrumut, cu toate aceste cuvinte gîndite şi răsgîndite, şlefuite, subtile pînă la inexistenţă, gîrbovite sub jugul nuanţei, inexpresive tocmai pentru că au exprimat totul, de o precizie înfiorătoare, istovite şi delicate, sobre chiar şi atunci cînd sînt vulgare. Cum s-ar putea deprinde cu ele un scit, cum le-ar putea pătrunde înţelesul exact şi mînui cu migală şi dreaptă cumpănire? Nu există măcar un cuvînt a cărui eleganţă vlăguită să nu-mi dea ameţeli: n-a mai rămas nici urmă de ţărînă, de sînge şi de suflet în ele. O sintaxă de o înţepeneală, de o demnitate cadaverică le încorsetează şi le hotărăşte un loc de unde nici Dumnezeu n-ar putea să le smulgă. Cîtă cafea, cîte ţigări şi cîte dicţionare mi-au trebuit ca să pot scrie o frază mai mult sau mai puţin corectă în această limbă inabordabilă, prea nobilă şi prea distinsă pentru gustul meu! Din nefericire, cînd mi-am dat seama de toate acestea era prea tîrziu ca să fac cale întoarsă, altfel n-aş fi abandonat niciînd limba noastră: mi se întîmplă să-i regret şi acum mirosul de prospeţime şi putreziciune, amestecul de soare şi bălegar, urîţenia nostalgică şi superba neglijenţă. Să mai revin la ea, nu pot, cea pe care am fost silit s-o adopt mă leagă şi mă stăpîneşte prin chiar preţul suferinţelor cu care-am plătit-o" (Cioran, *Istorie şi utopie*, traducere de Emanoil Marcu, Bucureşti, Humanitas, 1992, pp. 5- 6).

Cioran s-a stins din viaţă în 1995, la Paris..

A publicat cinci cărţi în ţară şi alte zece în Franţa. Pentru cartea sa de debut, *Pe culmile disperării*, a obţinut premiul Comitetului pentru premierea scriitorilor tineri needitaţi (1934). În Franţa, pentru cartea *Précis de décomposition* (1949) i s-a conferit, în 1950, premiul Rivarol.

Cărţile *celui mai mare stilist al limbii franceze,* cum a fost numit Cioran de către criticii săi, stârnesc nelinişti, sunt o <<primejdie>> - cum spune el despre cărţi în general – pentru că, asemeni marilor cărţi, nu dau nici un răspuns celor care aşteaptă răspunsuri, ci pun întrebări şi incită fiinţa

ale tăcerii. Pentru moment, tăcerea se profila ca o alternativă la chinuitoarele şi complicatele probleme care au determinat emergenţa "culmilor disperării", de pe înălţimea cărora existenţa se dezvăluia, conştiinţei filosofice, ca o totalitate de interogaţii dezlănţuite, obsedante. Mai exact spus, tăcerea se dovedea a fi "singura realitate şi singura formă de expresie" ale cărei valenţe urcau până în zona răspunsurilor supreme. Tăcerea era şi o alternativă la realitatea uzată şi greţoasă a cuvântului alterat de toate „răsuflările" şi devenit frână în calea comunicării autentice. Inspirat nu doar de considerente metafizice, ci şi de caracteristicile actului de comunicare contemporan, Cioran identifica câţiva factori responsabili de situaţia, pe care o considera critică, din sfera comunicării, factori proprii unei civilizaţii "în care sintaxa primează asupra absolutului, iar gramaticianul asupra înţeleptului:...urmărirea semnului în detrimentul semnificantului, limbajul considerat drept scop în sine, ...concurent al <<realităţii>>, mania exprimării,...nevoia de înnoire *în planul aparenţelor*"[1].

Dacă tăcerea putea fi valorizată, de sensibilitatea lui Cioran, ca asceză a verbului, muzica reprezenta nu numai pasiunea sa dintotdeauna, ci şi esenţa fiinţei sale[2].

întrebătoare a omului să pună întrebări, chiar dacă răspunsul se află, latent, în tonul patetic cu care sunt rostite întrebările puse. Asemeni unui Diogene modern, aflat într-o permanentă gâlceavă cu lumea, Cioran a trăit acest conflict, spre deosebire de maestrul său grec, în spaţiul subiectiv al propriei singurătăţi, unde singurul mijloc de rezistenţă şi de vindecare a fost scrisul. Nu a fost călăuzit, în exerciţiul scriptural, de vreo intenţie paideică, dar, prin tot ceea ce a spus, ne determină să reiterăm, în condiţii contemporane, semnificaţia morală a actului întrebător, asupra a tot şi a toate, acum şi totdeauna.

[1] Cioran, *Silogismele amărăciunii,* traducere din limba franceză de Nicolae Bârna, Bucureşti, Editura Humanitas, 1992, pp.14-15.

[2] Cioran, *Caiete III,* 1967-1972, traducere din franceză de Emanoil Marcu şi Vlad Russo, Bucureşti, Editura Humanitas, 1999, p. 41.

Ca element ce intră în țesătura lumii, *muzica* e tot ce poate fi mai înalt: "În afara materiei, totul e muzică: însuși dumnezeu nu e decât o halucinație sonoră"[1].

În planul vieții morale, "În afară de muzică, totul e minciună, chiar și singurătatea, chiar și extazul. Muzica este și una și alta – într-o formă *ameliorată*"[2].

Muzica presupune o atitudine de ascultare în regimul tăcerii, atât ca fond perceptiv, cât și în calitate de condiție a înțelegerii unui mesaj misterios, către "o zonă inaccesibilă tuturor celorlalte mijloace"[3], unde tăcerea capătă valori interioare, subiective, prin aceea că, încărcată de semnificațiile discursului sonor, devine un echivalent negativ al actului gândirii.

Meditațiile lui Cioran, dacă sunt atent interpretate, pot avea relevanță muzicologică în ceea ce privește deslușirea articulațiilor rebele la orice analiză formală, pentru definirea bazelor teoretice în vederea unei noi filosofii a muzicii.

Raporturile lui Cioran cu muzica indică o înțelegere metafizică și poetică, o sensibilitate și o reacție de gust într-un grad superior, imposibil de explicat altfel decât printr-un atașament absolut față de universul sonor pe care l-a perceput nu ca pe ceva abstract, asemeni discursului filosofic, ci ca fiind "infinit de real, cu tot caracterul său insesizabil și evanescent"[4].

În scrierile lui Cioran nu întâlnim o definiție unică a muzicii, ci doar fragmente pentru o posibilă definiție, cum ar fi, bunăoară, un echivalent al religiei, un mod de a fi "salvat sublimul de la abstracție

---

[1] Cioran, *Silogismele amărăciunii*, ,ed. cit., p. 75.
[2] Cioran, *Mărturisiri și anateme*, traducere de Emanoil Marcu, București, Humanitas, 1994, pp. 45-46.
[3] Cioran, *Caiete II*, ed. cit., p. 192.
[4] Cioran, convorbire cu Sylvie Jaudeau, traducere din limba franceză de Grete Tartler, în: *Convorbiri cu Cioran*, București, Humanitas, 1993, p. 207.

şi monotonie"[1], un limbaj al transcendenţei[2], "absolutul văzut în timp"[3], sau "singura artă care conferă un sens cuvântului absolut"[4], prin coborârea lui la scară umană, în zona subiectivă a trăirii. Dar revelaţiile muzicii pot veni şi dinspre zona greu accesibilă, ca epistemologie şi ontologie a subiectivului uman: "Nu poţi cunoaşte un om decît după nivelul la care s-a ridicat muzica în sufletul lui...Există suflete muzicale care n-au educaţie şi cultură muzicală. Ceea ce înseamnă că ne naştem cu o sumă de vibraţii pe care le pun în valoare tristeţile noastre. Purtăm toată muzica pe care n-am auzit-o în decursul vieţii, dar care zace pe străfundurile memoriei. Tot ce e muzical în noi este o chestiune de *amintire*. Pe cînd nu aveam *nume* va fi trebuit să fi auzit *tot*. Nu există muzică fără amintirea paradisului şi a căderii"[5].

Un ataşament atât de strâns faţă de arta muzicii, consecvenţa deplină faţă de limbajul sunetelor, se poate explica nu numai prin caracterul structural al fiinţei sale subiective, ci şi printr-o experienţă muzicală care probează efectele pozitive şi prelungite pe tot parcursul vieţii ale studiului concret al muzicii. După cum relatează fratele său Aurel Cioran, în perioada studiilor liceale, la Sibiu, Emil Cioran exersa câte 2-3 ore la vioară[6], instrument cu sunete, cum se ştie, foarte apropiate de vocea omenească, cu efecte evidente în psihologia, sensibilitatea afectivă şi comportamentul receptiv. Poate că şi vocaţia sa de filosof are partea ei de contribuţie, anume în posibilitatea muzicii de a depăşi simpla descriere a absolutului prin forţa evocatoare a cuvântului, printr-un salt în trăire: " E absolutul trăit, trăit totuşi prin intermediul unei imense iluzii, pentru că se risipeşte de

[1] Cioran, *Îndreptar pătimaş*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1991, p. 45.
[2] Cioran, convorbire cu Sylvie Jaudeau în: *Convorbiri cu Cioran*, ed. cit., p. 206.
[3] Ibidem, p. 207.
[4] Ibidem, p. 205.
[5] Emil Cioran, *Lacrimi şi sfinţi*, Bucureşti, Humanitas, 1991, p. 42.
[6] „Cine ştie când ne mai vedem?", interviu cu domnul Aurel Cioran, Sibiu, 5-7 febr. 1996, în: *Euphorion*, an VII, nr. unu (61, 62, 63) 1996, p. 10.

îndată ce se restabileşte liniştea. E un absolut efemer, de fapt un paradox. Această experienţă, ca să dureze, îţi cere s-o reînnoieşti la nesfîrşit, apropiată de experienţa mistică a cărei urmă, de îndată ce revii în cotidian, se pierde"[1].

Comparată cu reflecţia filosofică, cu mult superioară acesteia, şi raportându-se la ea ca la o paradigmă a discursului filosofic, filosoful disperării ar vrea ca "meditaţia muzicală să fie prototipul gîndirii în genere. Oare a urmărit vreun filozof un motiv pînă la capăt, pînă la epuizare şi pînă la limita lui, aşa cum face un Bach sau un Beethoven? Gîndire exhaustivă există numai în muzică. După cei mai profunzi cugetători, simţi nevoia s-o iei de la început. Numai muzica dă răspunsuri definitive"[2].

Prin stările subiective pe care le provoacă, muzica probează, mai ales în timpul nopţii, virtuţi mistic-euforice: "Extazul muzical întîlneşte extazul mistic. Ai sentimentul că atingi stări extreme, dincolo de care nu mai poţi să mergi. Nimic altceva nu mai contează şi nu mai există. Te trezeşti cufundat într-un univers de o puritate ameţitoare. Muzica este limbajul transcendenţei. Ceea ce lămureşte complicităţile cărora le dă naştere între fiinţe. Ea le cufundă într-un univers în care graniţele dispar"[3].

Deşi a cultivat muzica de mare calitate, ceea ce cu un nume generic numim muzică clasică, Cioran a avut preferinţe pentru lucrările lui *Bach* şi *Mozart*, mergând până a susţine, în legătură cu primul compozitor, că "Dacă e cineva care-i datorează totul lui Bach, acesta se chiar Dumnezeu". Fără muzica acestui uriaş compozitor,

[1] Cioran, convorbire cu Sylvie Jaudeau în: *Convorbiri cu Cioran*, ed. cit., pp. 205-206.
[2] Cioran, *Lacrimi şi sfinţi*, ed. cit., p. 108.
[3] Cioran, convorbire cu Sylvie Jaudeau în: *Convorbiri cu Cioran*, ed. cit., pp.206.

altminteri, în viaţă, un om obişnuit, el, ca filosof al negaţiei, ar fi fost un "nihilist absolut"[1].

În multe din scrierile sale, Cioran aminteşte, uneori stăruie, asupra muzicii lui Bach, a cărei cheie o găseşte în "dorinţa de evadare din timp". Bach rămâne pentru el geniul suprem: "Umanitatea n-a cunoscut un alt geniu care să fi prezentat cu mai mult patos drama căderii în timp şi nostalgia paradisului pierdut. Evoluţiile muzicii sale îţi dau o senzaţie grandioasă de ascensiune în spirală spre ceruri. Cu Bach ne simţim la poarta paradisului; niciodată în el...Regretul după paradis este atît de esenţial acestei muzici, încît te întrebi dacă Bach a cunoscut altă amintire decît cea paradiziacă...Cu Bach ne înălţăm dramatic spre înălţimi. Cine în extazul acestei muzici n-a simţit trecătoare condiţia sa naturală şi n-a trăit seria de lumi posibile ce se interpun între noi şi paradis, acela nu va înţelege de ce tonurile ei sînt tot atîtea sărutări de îngeri"[2].

Muzica lui Bach îi restituie omului relaţia cu transcendenţa: "Transcendentul are la Bach o funcţie atît de importantă, încît tot ceea ce îi este dat omului să trăiască are un sens numai prin relaţia la o condiţie de dincolo...Bach ne invită la o cruciadă, pentru a descoperi în sufletul omului, dincolo de aparenţe, amintirea unei lumi divine"[3]. Muzica lui Bach o înţelegem "numai cînd sîntem departe de omenescul nostru, cînd trăim în întîia noastră amintire". Patosul pe care îl degajă viziunea acestei muzici "consistă în a reprezenta procesul de ascensiune în veşnicie, iar nu veşnicia în sine...Veşnicia este înfrîngerea completă a timpului şi intrarea nu în altă ordine de existenţă, ci într-o lume substanţial diferită. Viziunii creştine a discrepanţei absolute între timp şi veşnicie, Bach i-a dat contur sonor.

[1] „Un baraj de aforisme", convorbire cu Benjamin Ivry, în: *Convorbiri cu Cioran*, ed. cit., p.183.
[2] Emil Cioran, *Cartea amăgirilor*, Bucureşti, Humanitas, 1991, p. 88.
[3] Ibidem, pp. 88-89.

Veşnicia nu este concepută ca o infinitate de clipe – există o veşnicie în timp, o totalitate imanentă a devenirii -, ci ca o clipă fără centru şi fără limită"[1].

Muzica lui Händel i-a inspirat lui Cioran aceleaşi sentimente de înaltă consideraţie: "Cît timp a compus <<Messias>>, Händel s-a simţit transpus în cer. El însuşi a mărturisit că, numai după ce a terminat-o, şi-a dat seama că trăieşte pe pământ. Şi, cu toate acestea, în comparaţie cu Bach, Händel este *în lume*. Ceea ce la Bach e *divin*, la Händel este *eroic. Amploarea terestră* este nota specific händeliană. Reflexele cerului sînt, totuşi, prezente în toată opera lui: o transfigurare *din afară*. Elanurile în imanenţă se dilată pînă la o vibraţie, care asociază cosmicul cu transcendentul"[2].

Comparaţi cu marii artişti plastici, Bach, Händel şi Mozart dobândesc o vigoare artistică specială: "Bach uneşte un dramatism de Grünewald cu o interioritate de Holbein; Händel – masivitatea şi linearul lui Dürer cu îndrăzneala de viziune a lui Baldung-Grien. Mozart este un Boticelli cu mai multă melancolie. <<Primăvara>> cu o rouă, care ar putea fi lacrimi..."[3].

Adusă în preajma melancoliei îngerilor, *muzica lui Mozart* "pură şi aeriană, ne transpune în altă lume sau poate într-o amintire...Iubeşti pe Mozart în clipele cînd suprimi vieţii direcţia, cînd converteşti elanul în zbor, cînd aripile poartă soarta, iar nu fatalităţile. Cine ar putea spune unde încetează aici graţia şi unde începe visul? Muzica aceasta pentru îngeri ne-a revelat categoria *planantului*. Şi la Haydn întîlnim graţie şi puritate, şi la el absenţa metafizicului are un farmec atît de intim. Dar spre deosebire de Mozart, el se adresează prea mult

[1] Ibidem, p. 89.
[2] Emil Cioran, *Lacrimi şi sfinţi*, ed. cit., p. 20.
[3] Ibidem, p. 21.

oamenilor, visul său e pastoral, grația sa mai mult terestră, decît aeriană. Farmecul planant este tulburat de atracția lumii noastre"[1].

Mozart, aprecia Cioran, n-a rămas consecvent visului său inițial: "Revenirea la propria lui condiție, regăsirea umanității sale, trezirea din visul vieții sale substituie acelei melancolii transcendente o tristețe sumbră, materială, o atmosferă de descompunere, de ireparabil și de funebru care, mai tîrziu, în creațiile din urmă ale lui Schubert, se vor încorona atît de dureros"[2].

Suferința revelată de ultimele creații mozartiene "și în special atmosfera sumbră a concertului pentru clarinet și orchestră dă senzația unei degradări a nivelului sufletesc, a unei scoborîri înspre zero vital și psihic. Fiecare ton marchează o treaptă în disoluția, în lichidarea ierarhiei noastre sufleteşti. Aruncăm văl după văl de pe sufletul nostru, rarefiem iluziile, convertindu-le transparența în vid. Tristețea muzicală a acestui final mozartian este ca un murmur subteran...Cînd te gîndeşti la grandoarea patetică a tristeții muzicale în Simfonia a III-a, a lui Beethoven, unde tristețea creşte în dimensiuni atît de mari, încît leagă lumile, construind deasupra lor o boltă sonoră, un alt cer – atunci finalul trist al operei lui Mozart nu depăşeşte dimensiunile unei inimi, nu înfrînge cadrele unui suflet. În tristețe și în moarte nu se poate transfigura un suflet a cărui inspirație i-a făcut <<carieră>> în paradis.

Dacă se va spune că visul de seninătate, de adîncime în seninătate, de grație și de zbor imaterial, că întreaga melancolie subtilă și transcendentă, ce se degajă din opera sa, de natură a ne face să credem că el a surprins melodiile unei alte lumi și că le-a redat aceleia,

[1] Emil Cioran, *Cartea amăgirilor, ed. cit., p. 91.*
[2] Ibidem, p. 92.

dacă toate acestea n-ar exprima mai mult dorința, decît realitatea sufletească a lui Mozart?

Această problemă de atîtea ori pusă este falsă. Își poate închipui cineva că un om n-a trăit în lumea pe care el a realizat-o, o existență întreagă? Nimic nu ne face să credem că înainte de căderea sa, Mozart n-a trăit într-o lume de vibrații pure, într-o altă lume. *Nimeni nu cîntă paradisul fiindcă nu-l are, ci fiindcă nu vrea să-l piardă* (s. n.)"[1].

Ca toți marii filosofi de până la el, pasionați de limbajul sunetelor, Cioran ne-a lăsat, în modalitatea sa fragmentară și, stilistic, fermecătoatre, pagini memorabile. Studiate cu atenția cuvenită, ele ne pot revela intuiții și reflecții, cu nimic mai prejos decât cele ale filosofilor sistematici. Important este să le stabilim înțelesul exact, să le corelăm cu stilul gândirii autorului lor și să extragem esențialul valabil pentru gândirea estetică muzicală de ansamblu.

[1] Ibidem, p. 93.
Pentru amănunte, vezi antologia de texte muzicale intitulată *Cioran și muzica*, selecția textelor de Aurel Cioran, ediție îngrijită de Vlad Zografi, București, Humanitas, 1996.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

B C.U "M. EMINESCU" IASI

BCU IAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

7116/07
5

BCU IAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY